b. tomașevski

Limbajul artistic și limbajul practic • Lexicul poetic • Selectarea cuvintelor provenite din medii lingvistice diferite • Semantica poetică • Sintaxa poetică. Eufonia. • Forma grafică • Metrica comparată • Sistemul metric. Sistemul silabic • Sistemul tonic • Tematica • Construirea subiectului • Motivarea – compozițională, realistă, estetică • Eroul • Genurile literare

# teoria literaturii

# poetica

Coperta colecției de SERGIU GEORGESCU

**Б. Томашевский**
**ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПОЭТИКА**

(Второе исправленное издание)
Государственное издательство
1927

# TEORIA LITERATURII

## POETICA

BORIS TOMAŞEVSKI

Traducere, prefață și comentarii
de
LEONIDA TEODORESCU

București, 1973
Editura UNIVERS

# INOPORTUNITATEA CAPODOPEREI

*TEORIA LITERATURII a lui Boris Tomaşevski are, înainte de orice, calitatea genului. Ceea ce deosebeşte această lucrare este în primul rînd caracterul ei complet, manifestarea unei modalităţi a gîndirii estetice în raport cu literatura însăşi, cu literatura ca atare, şi nu doar cu unele probleme ale ei. De altfel, apariţia lucrării lui Tomaşevski nu reprezintă decît unul din momentele de sinteză (cel mai cuprinzător, e adevărat), alături de* Teoria prozei *a lui Viktor Şklovski, cartea lui Bahtin despre Dostoievski şi altele. Această* stare *a şcolii formale constituie, indiscutabil, unul din simptomele maturităţii şi, mai ales, unul din simptomele cristalizării unei gîndiri estetice care s-a dovedit a fi de-a lungul unei jumătăţi de secol depozitara unor valenţe, de care poate că nici fondatorii ei n-au fost conştienţi întru totul.*

*Şcoala formală nu s-a iscat din senin, într-un fel apariţia ei a fost pregătită de întreaga evoluţie a esteticii ruse din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, deşi termenul „pregătită" suferă de o mare aproximaţie, deoarece diversele grupări critice (critica organică, critica psihologică, estetica simboliştilor), ca şi diversele personalităţi critice (Apollon Grigoriev, Potebnea, Ovseaniko-Kulikovski, Lev Şestov, Merejkovski, Bielîi, Blok etc.) au o valoare în sine, independentă de reacţiile pe care le generează, chiar dacă reacţia se va numi şcoala formală. Într-un fel, însă, şcoala formală a fost într-adevăr pregătită, după cum a fost pregătită la vremea ei şi şcoala comparatistă a lui Veselovski şi lucrările estetice ale simboliştilor şi celelalte expresii mai mult sau mai puţin organizate ale gîndirii critice. Este vorba nu numai şi, mai ales, poate nu atît de rezultatele directe ale unor*

*cercetări privind istoria sau teoria literaturii, cit de procesul de emancipare pe care l-a parcurs gîndirea critică rusă începînd de prin 1830—1840.*

*Preocupările propriu-zis filologice se pot depista încă în cultura rusă de la începutul mileniului, în* Culegerea lui Sveatoslav *din 1073, însă întreruperea procesului evolutiv firesc al culturii Rusiei kieviene a anulat în bună parte influenţa nemijlocită, directă, atît a valorilor literare, cit şi a celor estetice, care s-au constituit prin forţa lucrurilor în simple monumente istorice. Astfel, existenţa a două procese de formare a literaturii ruse este însoţită şi de două procese constitutive ale gîndirii critice ruseşti. Primele manifestări vădit importante se raportează la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea (Lavrenti Zizani, Meleti Smotriţki) şi consonează cu caracterul preconstitutiv al literaturii ruse din secolul al XVII-lea, după cum lucrările estetice din secolul al XVIII-lea vor consona cu caracterul ei constitutiv. Literatura rusă prepuşkiniană este dominată în primul rînd de efortul de formare a unei conştiinţe estetice, în sensul cel mai larg al termenului. Marile opere literare survin întotdeauna în urma existenţei unei conştiinţe estetice, cîteodată chiar ca o consecinţă a ei.*

*Evident, lucrările critice erau subordonate în primul rînd problemelor legate de procesul constitutiv, de a căror rezolvare depindeau direct posibilităţile de manifestare ale literaturii ruse. Faptul că acest moment diacronic s-a suprapus cu implantarea, asimilarea şi manifestarea clasicismului poate fi privit ca o simplă coincidenţă istorică, dar, oricum, rigorile unei estetici clasiciste, interpretate pe fundalul unei deveniri, au permis accelerarea întregii mişcări literare şi au făcut ca între opera încă naivă a unui Derjavin şi poemul* Ruslan şi Ludmila *al lui Puşkin să nu fie distanţa mai mare de o jumătate de secol.*

*În secolul al XVIII-lea nu se poate încă vorbi propriu-zis de o gîndire estetică, reformele prozodiei ruse realizate de Lomonosov şi Trediakovski, teoria celor trei stiluri adoptată de Lomonosov în raport cu realitatea literară*

*rusă de la mijlocul secolului luminilor, reformarea limbii literare moderne de către Karamzin, toate acestea erau subordonate unor necesităţi directe ale literaturii, de rezolvarea cărora depindea posibilitatea însăşi a unei mişcări ulterioare. Lucrurile realizate în secolul al XVIII-lea şi la începutul secolului al XIX-lea au fost fundamentale pentru destinul literaturii ruse, dar ele ţin mai puţin de concepţia privind literatura în sine şi infinit mai mult de soluţionarea unor aspecte concrete ale acesteia, ceea ce a generat, printre altele, poezia experimentală a lui Lomonosov, în consecinţa propriei sale teorii prozodice. Literaturile care parcurg un proces constitutiv importă mai puţin prin valorile pe care le generează şi care nu depăşesc de regulă aşa-zisa semnificaţie literar-istorică, şi mai mult prin valoarea procesului însuşi. Perioadele constitutive se caracterizează, printre altele, printr-o accelerare a progresului valoric, care nu ia sfîrşit decît o dată cu ceea ce s-ar putea numi drept moment al capodoperei, moment în care conştiinţa estetică locală îşi pierde caracterul ei totalitar şi se încorporează într-o conştiinţă a universalităţii. În literatura rusă acest moment poartă numele lui Puşkin, în opera căruia sentimentul universalităţii apare la fel de firesc ca şi utilizarea versului iambic. Opera lui Puşkin este de fapt cea care plasează literatura rusă în sfera fenomenelor universale şi, în consecinţa acestei stări, lansează alte criterii, mai bine zis criterii de altă natură de apreciere a fenomenului literar. Literatura rusă nu mai poate fi redusă doar la propriile ei necesităţi şi în arena disputei literare apar conceptul de general-uman, sisteme de referinţă cu o arie din ce în ce mai largă de cuprindere, sisteme axiologice de o mare varietate şi profunzime. Gîndirea estetică n-a mai putut să se limiteze doar la unele interese strict locale, pentru că literatura însăşi i-a impus o sferă mai largă de interese şi astfel literatura rusă a fost cea care a lansat critica rusă pe calea propriei sale emancipări. O critică nu poate supravieţui dacă nu înţelege că operele literare impun regimuri diferite de discuţii, pentru că ele însele implică*

*sisteme de referință deosebite, dacă nu înțelege că opera lui Derjavin este de mare importanță pentru literatura rusă, dar că opera lui Dostoievski este de o importanță covîrșitoare pentru întreaga cultură umană. Și în acest sens opera lui Derjavin poate fi apreciată cu instrumente valabile numai, sau aproape numai, pentru literatura rusă, pentru că altfel există riscul ca această operă să se piardă, pur și simplu să dispară ca un anumit tip de valoare ; opera lui Dostoievski trebuie însă să fie apreciată cu acele instrumente care să fie valabile în orice caz pentru întreaga literatură europeană, pentru că altfel riscăm să nu mai înțelegem nimic. Numai apariția unei mari literaturi face posibilă apariția unei gîndiri estetice de mare rezonanță.*

*Există însă în unele perioade un anume contratimp, explicabil prin faptul că gîndirea critică are nevoie de un trecut literar cel puțin în egală măsură în care are nevoie de un prezent literar. Exponentul unui asemenea moment de criză a fost Bielinski, în același timp reprezentant al vechiului și al noului mod de a gîndi estetic literatura. Valorile lui Bielinski rezidă mai ales în lucrările particulare (cu precădere cele despre opera lui Pușkin, Gogol și, poate mai puțin, Lermontov), ca și în efortul de a promova, sub egida lui Gogol, o mișcare literară sub chipul* școlii naturale. *Inadaptarea lui Bielinski se manifestă cu precădere în modul său de a gîndi literatura numai ca o evoluție în trepte, ceea ce este în mare valabil pentru literatura rusă prepușkiană, ca și pentru orice moment constitutiv și preconstitutiv al literaturii, dar își pierde sensul în literatura postpușkiniană, în care evoluția nu se concretizează într-un progres valoric, ci într-o dinamică a morfologiilor și a substanțelor literare. Marile erori ale lui Bielinski (negarea poeziei lui Baratînski, a ideii de fantastic în literatură, a uneia din operele fundamentale ale lui Dostoievski —* Dublul *etc.) nu țin numai de caracterul general al criticii (conform aforismului că istoria criticii este o istorie a erorilor), dar și de situația specială a lui Bielinski, care nu se eliberase încă de acel com-*

*plex de inferioritate de care literatura rusă se eliberase demult.*

*Istoria ulterioară a criticii ruse este istoria emancipării ei. Necesitatea de a vedea propria ei literatură prin prisma universalității ei structurale a dus la universalizarea gîndirii critice. Valorile critice nu se mai puteau reduce doar la literatura rusă, pentru că nici literatura rusă nu se mai reducea la ea însăși. Pentru a discuta opera lui Gogol sau Dostoievski, Tolstoi sau Cehov, trebuia să discuți destinul, starea și destinarea literaturii însăși. Aceasta a constituit probabil un fenomen particularizat al selecției naturale în critica rusă. Capacitatea critică nu se mai putea manifesta oricum, critica nu se mai putea reduce doar la manifestări utilitare, pentru că și manifestările utilitare ale literaturii aveau implicații de alt ordin. Această stare a conștiinței estetice a determinat eșecul unor critici altfel de un real talent, cum au fost Mihailovski, Skabicevski și alții. Gîndirea critică trebuie să se plaseze pe o poziție de corespondență în raport cu gîndirea literară. Asta e drama criticii în perioadele primare ale literaturii, asta e șansa criticii în perioadele de mare anvergură literară.*

*Din acest punct de vedere, apariția școlii formale ruse este un fenomen de mare naturalețe, nu pentru că ar fi trebuit să apară neapărat acest mod de gîndire critică și nu altul (aici este vorba și de un talent particular al fiecărui adept al școlii în cauză), ci pentru că de mai bine de șase, șapte decenii în critica rusă se depistau diversele modalități de gîndire estetică, indiferent dacă se numeau critică organică, critică psihologică sau critică comparatistă, și școala formală n-a fost decît una din aceste modalități. Valoarea generală a școlii formale se datorește unei stări preexistente, valoarea ei specială se datorește talentului acelor membri ai ei care s-au numit Bahtin, Șklovski, Jakobson, Tînianov.*

*Prin urmare, școala formală a apărut ca unul din răspunsurile posibile ridicate de esența literaturii însăși. Devine astfel limpede că acest mod de a gîndi literatura*

are o valoare în sine, după cum o valoare în sine o are și Poetica lui Aristotel și estetica clasicismului și concepțiile romanticilor, ca și diversele școli ale criticii ruse despre care am vorbit mai înainte. Evident, există și o valoare și un sens istoric al tuturor acestor curente, școli, grupări și manifestări, un sens istoric determinat de un anume trecut literar, de valoarea și semnificația unui anume prezent, dar marile manifestări estetice nu se reduc numai la semnificația lor istorică, la o semnificație de moment. Există, evident, în oricare sistem estetic niște valori perisabile și chiar unele naivități de care n-au fost scutiți nici Aristotel nici Hegel și nici alții și care sînt tocmai produsul unei anumite conjuncturi istorice și în consecința acestei stări au un farmec și un parfum al lor. Ca să existe însă farmecul naivităților aristotelice, trebuie să existe valorile aristotelice, trebuie să existe conceptul de catharsis, conceptul de mimesis, teoria unității de acțiune, trebuie să existe acele descoperiri estetice, care ne apropie treptat și uneori pe căi ocolite de ceea ce unii denumesc (în lipsa unui termen mai bun) drept inefabilul literaturii.

Școala formală rusă are un anume sens istoric al ei, încorporat, cel puțin parțial, în procesul general de emancipare a criticii amintit mai sus. Școala formală însă nu-și reduce semnificația la ceea ce a fost, după cum nu-și reduce semnificația doar la ceea ce este, adică la o precedare. Cu alte cuvinte, sensul școlii formale nu se rezumă doar la o anticipare a structuralismului, la un fel de acțiune de pionierat, a cărei valoare nu rezidă atît în ea însăși, cit mai ales în împlinirea pe care i-o vor da ceilalți de mai tîrziu.

Spre deosebire de ceea ce se crede în mod curent, formaliștii au abordat literatura prin prisma a două secțiuni realizate concomitent — diacronică și sincronică. Pentru formaliști orice manifestare literară are întotdeauna o semnificație în sine, o semnificație literară, care nu este întotdeauna și o semnificație de valoare (ei sînt cei care au descoperit marea semnificație genetică și dinamică a sub-

*literaturii), dar în egală măsură orice manifestare literară are și o semnificație conjuncturală. Romanul dostoievskian nu poate fi înțeles în afara structurii sale polifonice, dar rezumarea romanului dostoievskian doar la structura sa polifonică nu va însemna încă înțelegerea acestui tip de literatură. Pentru o receptare autentică în cazul de față este necesară și raportarea la realitatea romanului european — la cel consacrat, printr-o reacție implicită, la cel periferic (în cazul de față, romanul de senzație), printr-un anume mod de asimilare. Aici ne întîlnim cu una din cele mai interesante și poate chiar senzaționale probleme care se ridică din opera de ansamblu a formaliștilor. Spun opera de ansamblu, pentru că problema la care mă voi referi de acum încolo este mai mult o consecință care decurge din teoria formaliștilor. Este vorba de chestiunea oportunității marilor opere literare sub aspectul unei anumite evoluții literare. Ecouri ale acestei probleme le găsim și în* Teoria prozei *a lui Șklovski, dar o concepție într-adevăr închegată o întîlnim în cartea lui Tomașevski.*

*Există un punct de vedere aproape unanim acceptat, conform căruia marile opere apar în urma unei anumite evoluții literare, deci în urma constituirii unei anumite condiții, a unei anumite conjuncturi. Deci, în primul rînd, caracterul particular al capodoperei rezidă într-o anume factură exponențială a acesteia. Capodopera rezultă în urma unei predeterminări obiective, exprimată printr-o conjunctură dată, cu alte cuvinte este necesitată de un anume context, într-un anume moment, ca o anume modalitate.*

*Problema aceasta a apariției capodoperei (sau a marilor valori sau a unor opere de excepție etc.) nu este o chestiune pur speculativă, pentru că oricît ne-ar interesa procesul literar, secțiunea istorică a literaturii, acestea nu se justifică în ultimă instanță decît prin valori și în sfera valorilor, și nu în afara lor. O literatură care nu generează valori este o literatură stearpă și poate fi privită ca o curiozitate a naturii, chiar ca un fel de monument, dar nu și ca o literatură. Istoria literaturii nu este,*

evident, o culegere de capodopere, este în primul rînd un proces cu implicații dintre cele mai diverse, dar dincolo de implicații procesul în sine se justifică și el prin ceva care-l încadrează în sfera mult mai largă a preocupărilor spirituale ale omenirii. Literatura nu poate fi privită ca o necesitate umană numai pentru faptul că implică un proces, ci pentru că procesul generează niște rezultate care-i relevă sensul și aceste rezultate se înscriu în sfera valorilor. Orice funcționalitate, estetică sau extraestetică, a literaturii își capătă o finalitate reală numai prin intermediul valorii, la urma urmei funcționalitatea însăși nu este decît o consecință a valorii. Din acest punct de vedere, înțelegerea mecanismului apariției valorilor este una din problemele fundamentale ale teoriei literaturii pentru că ne permite să pătrundem rațiunea de a fi a literaturii.

După cum am mai spus, cea mai răspîndită teorie cu privire la apariția marilor valori s-ar putea rezuma în formula oportunității capodoperei, rezultată în urma unei perfecte coincidențe a necesității (exprimată de un anume context istoric-literar, care creează condiția și necesitatea marilor valori) și a întîmplării (exprimată de accidentul scriitorului de geniu, care prin forța sa particulară realizează o condiție exterioară lui). De aici rezultă, pe de o parte, că sînt epoci literare care conțin în sine posibilitatea marilor valori și că sînt altele în care această posibilitate este practic inexistentă, ceea ce va duce la ratarea unor scriitori de o excepțională dotare (în literatura rusă se vorbește în acest sens de Derjavin). Pe de altă parte, momentul conjunctural fiind mai mult sau mai puțin unic, absența acelei întîmplări care este accidentul scriitorului de geniu va duce la ratarea posibilității obiective a valorii. Aceasta ar fi pe scurt teza oportunității capodoperei.

Tomașevski (dar și alți formaliști ruși) privesc cu totul altfel acest mecanism al literaturii. În primul rînd, necesitatea valorii nu este una de ordin pozitiv, ci una de ordin negativ. Dinamicii literare îi este propriu un anumit pro-

ces de uzare, de îmbătrînire a formelor, realizat cu precădere în planul procedeelor. Atît prin frecvenţa utilizării lor, cît mai ales prin intensitatea utilizării, realizată de marile opere literare, procedeele se degradează, unul din simptomele degradării procedeelor fiind pierderea substanţei tragice şi constituirea lor în instrumente ale parodiei. De cele mai multe ori este vorba de un proces de lungă durată, disimulat în fazele sale iniţiale (prin tradiţie, exemplul marilor predecesori care sînt uneori şi marii contemporani etc.), degradarea se realizează treptat şi greu sesizabil pînă să se ajungă la o stare de epigonism vădit. Dar decăderea procedeelor (şi prin ele a formelor literare) apare ca un proces ineluctabil, şi cu cît procesul durează mai mult, cu atît formele consacrate ale literaturii ajung într-o stare decadentă mai intensă, cu cel puţin două consecinţe evidente.

Prima este compromiterea valorilor iniţiale, generatoare ale formelor majore, şi în acest sens cazul cel mai evident pe care-l dă Tomaşevski este cel al clasicismului francez, mai ales în planul dramaturgiei. La începutul secolului al XIX-lea, Corneille şi Racine (poate printr-o involuntară asociere a lor cu epigonismul clasicist din ultima perioadă) au fost consideraţi aproape nişte dramaturgi indezirabili. Contemporanii epigonismului clasicist receptau procedeele clasiciste prin prisma decăderii acestora şi nu prin prisma valenţelor vitale iniţiale. Ca marile opere clasiciste (mai ales cele care aparţin genului sublim, unde degradarea este mai evidentă deoarece creează condiţia parodiei) să poată fi din nou receptate la valoarea lor iniţială, este necesar ca epigonismul să dispară din conştiinţa estetică, operaţie pe care n-o poate realiza, în ultimă instanţă, decît timpul.

O a doua consecinţă a acestei dinamici a literaturii constă în faptul că prin mişcarea sa literatura consacrată creează de fapt nu o condiţie a valorii, ci o noncondiţie a valorii. Pentru regenerarea literaturii este necesară o reacţie (directă sau indirectă), este necesară nu atît o conti-

*nuitate, cît o discontinuitate. Marea continuitate a literaturii constă, de fapt, în succesiunea proceselor de discontinuitate. Această teză nu este exprimată de Tomașevski, dar se poate extrage din substanța demonstrației sale.*

*Unde se află în acest caz sursa regenerării literaturii, care este în manifestarea sa relativă sursa reacției, iar în cea dinamică sursa discontinuității? Răspunsul este cel al subliteraturii, mai exact al formelor periferice ale literaturii.*

*S-ar putea presupune, și această presupunere n-ar fi prea departe de adevăr, că orice literatură își începe existența prin formele subliterare și numai constituirea treptată a conștiinței estetice va duce la consacrarea unora dintre ele. La urma urmei, procesele preconstitutive ale literaturii își găsesc sensul tocmai în aceste consacrări. Descrierea dinamicii diverselor sisteme prozodice pe care o face Tomașevski se rezumă, în ultima instanță, tocmai la procesul de consacrare, ceea ce apare firesc dacă considerăm că un sistem prozodic nu este altceva decît o particularizare a ideii de procedeu.*

*Problema subliteraturii nu se reduce, însă, la perioadele primare din istoria culturii. Formele periferice există în permanență, mai mult decît atît — ele apar în permanență și din surse dintre cele mai diferite, lipsite, cel puțin superficial, de o conexare strictă între ele. Ce poate fi comun între poezia de album, romanța țigănească și versurile de revistă umoristică (exemplele lui Șklovski)? Factura însăși a acestor manifestări subliterare este diferită și nu se poate găsi aproape nimic comun între caracterul ocazional și diletant (în sensul vechi al termenului) al poeziei de album, caracterul profesionist și sincretic al romanței țigănești etc. Și probabil că nimeni nu s-ar gîndi la aceste manifestări de la periferia artei dacă ele n-ar fi constituit pe rînd surse ale poeziei lui Pușkin, Blok și Maiakovski. Mai mult, romanța a intrat în preocupările mai tuturor poeților ruși presimboliști (mai ales — Apollon Grigoriev, Polonski, Apuhtin) și prezența ei con-*

*stituie aproape de regulă un simptom al presimbolismului rus.*

*În cazul de față nu ne interesează modul în care se realizează propriu-zis consacrarea formelor subliterare, ne interesează faptul că subliteratura (și probabil în general formele periferice ale artei) constituie o permanență vie a literaturii, o dinamică a ei neîntreruptă, o sursă inepuizabilă pentru reînnobilarea procedeelor. Dacă în sferele consacrate ale literaturii procesul dinamic este cel de la consacrare la epigonism, deci la degradarea procedeelor, din sferele periferice ale literaturii pornește un proces de la subartă la formele ei consacrate. Ceea ce se vede în vitrina literară este explozia consacrării și treptata decădere a marilor forme, ceea ce nu se vede este procesul premergător consacrării.*

*Literatura însă, în marile ei sfere, nu cunoaște un proces unidirecțional, marile forme nu-și încep existența concomitent și contextul literar se caracterizează întotdeauna prin concomitența diverselor forme care se găsesc într-un stadiu diferit al consacrării sau al degradării procedeelor, și ca atare există întotdeauna o noncondiție a valorii, după cum există întotdeauna mișcarea invizibilă și neîntreruptă a formelor periferice. Există, prin urmare, o permanență a condiției capodoperei. Din punctul de vedere al marii literaturi, capodopera este întotdeauna* inoportună, *pentru că apare nu în sensul involutiv firesc al procedeelor, ci apare oarecum împotriva curentului. Poate că acesta este motivul superficial pentru care marile opere par, la apariția lor, de o mare prospețime, uneori chiar de o prea mare prospețime.*

*Sensul acestei evoluții (subliteratura — consacrarea — decăderea procedeelor) Tomașevski îl vede într-o anume transfigurare a procedeelor. Procedeele preluate din manifestările periferice ale literaturii sînt înnobilate treptat sau brusc prin transferul unei substanțe tragice, printr-o realitate tragică, absentă în forma inițială (subliterară) a procedeului. Înnobilarea procedeului este rezultată în urma unei mutații de substanță și exemplul cel mai eloc-*

*vent pe care-l dă Tomaşevski este cel al lui Sterne. În sensul acesta cred că este necesară precizarea că dramatizarea procedeului nu trebuie înţeleasă strict literal, pentru că altfel vom ajunge la concluzia că numai lucrările* de formă tragică *sînt cele care aparţin sferelor consacrate ale literaturii. Problema nu constă în* aspectul tragic *al procedeului, ci în realitatea sa tragică. Dacă vom porni de la ideea că literatura nu poate exista în afara dramei, că orice formă literară nu presupune decît o anumită particularitate a manifestării dramei, manifestări opuse uneori (cazul tragediei şi al comediei), atunci vom ajunge la concluzia că procesul de înnobilare a procedeului nu poate să decurgă altfel decît prin asimilarea substanţei tragice. Faptul că în unele manifestări ale dramaturgiei contemporane se utilizează procedee ale bufoneriei (poate mai exact — procedee din lumea circului) nu înseamnă renunţare la tragic, înseamnă pur şi simplu o anume modalitate de manifestare a acestuia, care a dus la ceea ce se numeşte comedia sumbră, farsa tragică etc.*

*Privite astfel, procedeele subliteraturii sînt nişte procedee nondramatice, cele ale formelor consacrate ale artei sînt nişte procedee dramatice, pe cînd cele ale formelor decăzute sînt nişte procedee adramatice. Poate că aici ar trebui să fie căutată explicaţia faptului că epigonismul, în toate nuanţele şi stadiile sale, este foarte apt pentru tot felul de parodieri : comicul există chiar în substanţa epigonismului, prin contradicţia dintre aparenţa tragică a procedeului şi procesul de adramatizare pe care-l parcurge acelaşi procedeu.*

*

*Există în cartea lui Tomaşevski un ecou al realismului şi poate nu atît al esteticii realiste, cît al literaturii realiste — este vorba de un anume proces de demitizare. La urma urmei, unul din atributele fundamentale ale literaturii realiste şi mai ales ale literaturii realiste clasice (adică ale celei din secolul al XIX-lea), atribut care rezolvă, cel puţin parţial, sensul de a fi al realismului, îl constituie procesul de demitizare. Preluarea demitizării de unele*

*forme moderne ale literaturii nu face decît să releve marea semnificaţie a acestui aspect al literaturii realiste. În cadrul realismului demitizarea era legată direct de detalierea descripţiei mai ales în sferele disimulate ale existenţei umane (perfecţionarea procedeelor psihologice, regenerarea conceptului de familie ca una din sferele fundamentale de manifestare literară şi, mai ales, abordarea marilor concepte extraliterare, ale celor filozofice cu precădere, din punctul de vedere al unor situaţii conjuncturale individuale). Demitizarea nu se manifestă, cum se crede adesea, în sfera istoriei şi aici nu este vorba atît de descrierea luptei de la Waterloo făcută de Stendhal şi nici de descrierea lui Napoleon (mai ales în scena de dinaintea luptei de la Borodino) în* Război şi pace. *De fapt, procesul de demitizare nu înseamnă infirmarea unor valori, cît mai ales o anume modalitate de afirmare a lor. Din acest punct de vedere, demitizarea este mult mai intensă în* Anna Karenina *decît în* Război şi pace, *în romanele senzaţionale ale lui Dostoievski decît în romanele sau piesele cvasiistorice ale oricărui autor contemporan sau mai puţin contemporan. Procesul de demitizare a însemnat pentru scriitorii realişti în primul rînd un anumit mod de a vedea lucrurile, şi astfel descrierea procesului tragic al Annei Karenina este infinit mai important decît notele de grotesc disimulat din descrierile lui Napoleon, pentru că Anna Karenina a intrat în universul mitologiei literaturii realiste, pe cînd Napoleon n-a intrat şi probabil că nu va intra niciodată, pentru că istoria lui a fost prea reală pentru a fi întru totul asimilată de literatură.*

*Prin forţa de iradiere a marilor sale opere, realismul a influenţat (şi ar fi fost greu să nu influenţeze) o anume modalitate de a gîndi literatura, pentru că la urma urmei şi literatura poate fi privită ca un concept şi, în consecinţa acestei stări de lucruri, poate fi abordată nu numai din afara ei (prin eforturile exegetice şi axiologice), dar şi dinăuntrul ei, din punctul de vedere al elementelor constitutive ale unor cărţi, ale unor opere sau ale unor*

mişcări, care, totuşi, oricum ar fi, se compun pînă la urmă din opere şi din cărţi.

În Rusia s-au făcut, la sfîrşitul secolului trecut şi la începutul secolului nostru, eforturi în această direcţie mai ales prin comparativismul lui Veselovski şi psihologismul lui Potebnea şi Ovseaniko-Kulikovski. Dar, mai ales în ultimul caz, în pofida unor serii întregi de lucruri interesante care s-au spus, literatura a fost de regulă abordată din afara ei, în orice caz din afara cărţii, a lucrării, a textului.

Tomaşevski (şi şcoala formală rusă în ansamblul său) şi-a creat un sistem bazat în primul rînd pe principiul abordării literaturii dinăuntrul textului, ceea ce este evident altceva decît o descriere analitică, oricît de amănunţită şi de exactă ar fi. În centrul acestui mod de a aborda literatura se află noţiunea de procedeu. Din punctul de vedere al lui Tomaşevski, aproape orice poate fi un procedeu (subiectul, compoziţia, prozodia, personajul etc.), deoarece sfera procedeelor se suprapune cu sfera însăşi a literaturii. Aici însă intervin cîteva lucruri de maximă importanţă şi, poate în primul rînd, este vorba de structura procedeelor. De fapt, procedeele se pot împărţi în două grupe mari — procedee divizibile şi procedee indivizibile. Orice procedeu divizibil este de fapt un sistem de procedee indivizibile. De pildă, numele unui personaj poate să fie un procedeu, dar este un procedeu indivizibil, care poate eventual să intre (ceea ce se şi întîmplă în cele mai multe dintre cazuri) în acel sistem de procedee (mai simplu, mai puţin simplu sau chiar de un mare grad de complexitate) care este personajul. Aici se întîmplă un lucru deosebit de interesant. În primul rînd, se pare că nu procedeele indivizibile sînt purtătoare ale unei anumite individualităţi estetice, deci şi al unui anumit punct de vedere estetic. Mai mult, ele conţin şi un anumit grad de neutralitate. Astfel, chiar un procedeu ca numele personajului este, în pofida aparenţelor, un procedeu neutru. Subiectivitatea acestui procedeu este una aplicată, chiar dacă luăm cazurile cele mai simple — un

*nume poate să caracterizeze personajul la modul direct, dar în egală măsură poate să-l caracterizeze și prin antiteză, dar poate să funcționeze și în afara acestei relații, cum ar fi cazul, de pildă, al personajului cehovian din monologul* Despre efectul dăunător al tutunului — *Niuhin (de la нюхать — a mirosi).*

*Prin urmare, punctul de vedere estetic se manifestă nu prin procedeele indivizibile, ci prin cele divizibile, care sînt într-un fel sau altul niște sisteme. Probabil că această stare de lucruri își găsește una din explicații în faptul că cel puțin o parte din procedeele indivizibile provin din surse extraliterare, numele personajului este unul din exemplele de maximă evidență. Asta ar însemna că procedeele indivizibile, care sînt niște procedee esențiale, nu sînt întotdeauna fenomene pur literare. Procedeele complexe, însă, care reprezintă niște sisteme ale procedeelor indivizibile, nu pot fi altceva decît fenomene strict literare, purtătoare ale unor individualități estetice, ale unei gîndiri estetice și ale unei afectivități estetice. Ceea ce se schimbă în cadrul diverselor procese literare este procedeul complex, dar și o anume frecvență de utilizare a procedeelor simple.*

*Între un procedeu și un sistem de procedee nu se stabilește întotdeauna o relație lineară, mai mult — în anumite condiții, același procedeu poate să facă parte concomitent din sisteme de procedee diferite. Același procedeu al numelui poate să facă parte din acel procedeu care este personajul, dar și din procedeul măștilor, care la rîndul său poate să fie o simplă înșiruire a numelor (cum se întîmplă cu lista de țărani iobagi pe care o citește Cicikov în volumul întîi al* Sufletelor moarte), *dar care nu face parte propriu-zis din personaje.*

*Această modalitate de abordare a procedeelor îl apropie pe Tomașevski de Bahtin și mai ales de cartea acestuia* Problemele poeticii lui Dostoievski. *Ideea fundamentală a lui Bahtin constă în determinarea romanelor lui Dostoievski drept structuri polifonice, ceea ce afectează nu numai factura personajelor, dar și modul însuși de a gîndi*

*literatura. Problema care se pune însă la Dostoievski nu se rezumă la faptul în sine al descoperirii polifonismului, ci şi la posibilitatea de a-l utiliza. Sistemul literar creat de Dostoievski este un sistem de geniu, dar pentru a-l utiliza este necesară o forţă egală cu cea care l-a generat. Aşa cum înţelege Bahtin romanul polifonic, nici nu se poate pune problema unui roman polifonic prost, un asemenea roman pur şi simplu nu poate să existe. Lipsa de calitate va distruge imediat polifonismul. Prin urmare, dacă polifonismul este un procedeu (indiferent cît de complex), şi din punctul de vedere al lui Tomaşevski polifonismul este un procedeu, este un procedeu aproape inabordabil. Aici intervine una din problemele cheie. Orice lucrare reprezintă o reunire a procedeelor, pornind de la procedeele indivizibile, mergînd apoi la procedee compuse de gradul 1, să spunem, reunind aceste sisteme în sisteme de un grad mai mare de complexitate (personaj — sisteme de personaje, de pildă), se realizează deci un fel de supraetajare a procedeelor şi a sistemelor de procedee, care sînt şi ele tot nişte procedee), astfel încît lucrarea literară însăşi nu este decît un procedeu de un anumit grad de complexitate, rezultat în urma unui efort de etajare şi supraetajare. Procesele de constituire, de consacrare şi de degradare se realizează, evident, în cadrul procedeelor divizibile sau a sistemelor de procedee. Printr-o anume reunire a procedeelor se realizează şi o capodoperă şi o operă de cel mai respingător epigonism. Inefabilul literaturii sau mai exact marea necunoscută a literaturii se află în procesul de constituire a procedeelor divizibile. Şi unul din marile merite ale lui Tomaşevski constă nu numai în faptul abordării literaturii printr-o asemenea prismă a procedeelor, dar mai ales în faptul că după strălucita sa demonstraţie o întrebare rămîne totuşi în picioare — ce este literatura?*

*LEONIDA TEODORESCU*

# DEFINIREA POETICII

SCOPUL POETICII (altfel spus — al teoriei literare) constituie studiul diverselor modalităţi de construcţie a operei literare. Obiectul studiului poeticii este literatura beletristică. Modalitatea studiului o constituie descrierea şi clasificarea fenomenelor şi interpretarea lor.

Literatura intră în componenţa activităţii lingvistice a omului. Aceasta face ca în cadrul disciplinelor ştiinţifice teoria literaturii să se apropie sensibil de acea ştiinţă care studiază limba, adică de lingvistică. Sînt o serie de probleme ştiinţifice de graniţă care pot fi raportate în egală măsură la lingvistică şi la teoria literaturii. Sînt însă şi probleme speciale, care ţin numai de poetică. În procesul convieţuirii, limba şi cuvîntul sînt utilizate permanent în scopul comunicării umane. Sfera aplicabilităţii practice a limbii o formează obişnuitele „discuţii". În cadrul discuţiilor limba este un mijloc de comunicare şi, în consecinţă, atenţia şi interesul nostru se concentrează, aproape exclusiv, asupra a ceea ce se comunică, asupra „ideii" ; cît despre formularea propriu-zisă, ea este luată în consideraţie numai în măsura în care căutăm să transmitem mai exact interlocutorului ideile şi sentimentele noastre şi, în vederea acestui scop, căutăm nişte expresii cît mai adecvate ideii şi emoţiilor noastre. Expresiile sînt create în procesul pronunţării lor şi se uită, dispar îndată ce-şi realizează scopul — îndată ce transmit interlocutorului cele necesare. În acest sens, limbajul practic este irepetabil, deoarece trăieşte în condiţiile propriei sale creaţii ; caracterul şi forma acestui limbaj sînt determinate de împrejurările unei anumite discuţii, de relaţiile existente între interlocutori, de gradul de înţelegere reciprocă, de interesele care apar în procesul discuţiei etc. Şi în

măsura în care sînt irepetabile în ansamblul lor condiţiile ce generează discuţia, în aceeaşi măsură este irepetabilă şi discuţia însăşi. În acest proces de creaţie, apar şi unele construcţii a căror semnificaţie nu depinde de împrejurarea în care au fost rostite ; sînt formule care, o dată apărute, nu mai dispar, se repetă şi se păstrează datorită faptului că pot fi din nou reproduse şi, reproduse fiind, nu-şi pierd semnificaţia iniţială. Aceste construcţii verbale *fixate* — păstrate — le numim opere literare. Într-o formă elementară, orice expresie reuşită, reţinută şi repetată este o operă literară. În categoria aceasta intră aforismele, proverbele, zicătorile etc. În mod obişnuit, însă, printr-o operă literară se înţeleg construcţii de dimensiuni mai mari.

Sistemul de expresii al lucrării — altfel spus, *textul* lucrării — poate fi fixat în chipuri diferite. Limbajul poate fi fixat prin text scris sau tipărit — în cazul acesta avem de-a face cu literatura scrisă ; este posibilă şi reţinerea textului prin memorizarea lui şi retransmiterea lui pe cale orală — în acest caz avem de-a face cu literatura orală, care s-a dezvoltat cu precădere în medii ce nu cunosc scrisul. Aşa-numitul folclor — literatura populară orală — se păstrează şi apare în straturi lipsite de ştiinţă de carte.

Astfel, unei lucrări literare îi sînt proprii două calităţi : 1) independenţa faţă de condiţiile existenţiale întîmplătoare ale pronunţării [1] şi 2) caracterul invariabil al textului. Literatura este o vorbire cu valoare în sine şi cu o formă fixată.

Caracterul însuşi al acestor trăsături ne arată că nu există o delimitare strictă între limbajul practic şi cel literar. Adesea, ca rezultat al condiţiilor comunicării,

[1] Raportul dintre literatură şi pronunţare va fi elucidat mai departe.

[În continuare, toate notele, în afară de cele menţionate special şi de traducerea textelor exemplificative, aparţin autorului.

Precizăm că trimiterile adnotate cu cifre sînt cele de la subsolul paginilor, iar trimiterile cu asterisc sînt date la sfîrşitul lucrării — N.t.].

limbajul practic apare fixat, cu tot caracterul său întîmplător și temporal. Celui căruia nu ne putem adresa nemijlocit îi scriem o scrisoare. Scrisoarea poate fi o lucrare literară, dar poate și să nu fie. Pe de altă parte, o lucrare literară poate să rămînă nefixată ; creată în momentul propriei sale reproduceri (improvizația), lucrarea literară poate să dispară. În categoria aceasta intră piesele improvizate, versurile improvizate, discursurile etc. Avînd același rol în existența umană ca și lucrările literare propriu-zise, îndeplinind aceeași funcție ca și acestea din urmă și preluînd semnificația lor, improvizațiile fac parte din literatură, cu tot caracterul lor întîmplător și efemer. Pe de altă parte, este limitată și independența literaturii față de condițiile apariției ei : nu trebuie să uităm că orice literatură este invariabilă doar în cadrul mai mult sau mai puțin larg al unei epoci istorice și că este înțeleasă doar de acele grupuri ale populației care ating un anumit nivel cultural și social.

Nu voi multiplica exemplele de fenomene lingvistice de graniță ; vreau să arăt prin aceste exemple că în științe de tipul poeticii nu este necesar să delimităm juridic sferele studiate, nu este necesar să căutăm determinări matematice sau din domeniul științelor naturii. Este suficient să determinăm șirul de fenomene care aparțin indiscutabil sferei studiate — existența fenomenelor care nu sînt decît într-o măsură oarecare purtătoare ale trăsăturilor amintite, fenomene ce sînt plasate, ca să zic așa, la granița domeniului studiat, nu ne lipsește de dreptul de a studia acel domeniu de manifestări și nu viciază determinarea dată.

Sfera literaturii nu este omogenă. În cadrul literaturii putem depista două clase mari de lucrări. Prima clasă, din care fac parte tratatele științifice, operele publicistice etc., este caracterizată printr-un scop vădit, indiscutabil, obiectiv al expunerii, plasat în afara activității propriu-zis literare a omului. Un tratat științific sau didactic are ca scop comunicarea unei informații obiective despre ceva care există în mod real, un articol politic

are ca scop să-l îndemne pe cititor la o acţiune anume. Această sferă a literaturii se numeşte *proză* în sensul larg al cuvîntului. Dar există şi o literatură, căreia nu-i este propriu acest scop obiectiv şi vădit. Trăsătura tipică a acestei literaturi o constituie tratarea unor obiecte imaginare şi convenţionale. Chiar dacă autorul îşi propune să comunice cititorului nişte adevăruri ştiinţifice (romanele de popularizare ştiinţifică) sau să-i determine o anumită conduită (literatura agitatorică), aceasta se realizează *prin intermediul* stimulării unor alte interese, incluse în lucrarea literară însăşi. În timp ce în literatura prozaică obiectul interesului nemijlocit se află întotdeauna în afara lucrării, în acest al doilea domeniu interesul este îndreptat asupra lucrării însăşi. Această sferă a literaturii se numeşte *poezie* (în sensul larg).

Interesul pe care ni-l trezeşte poezia şi sentimentele care apar o dată cu receptarea operelor poetice sînt, din punct de vedere psihologic, înrudite cu interesele şi sentimentele stimulate prin receptarea operelor *de artă*, a muzicii, a picturii, a dansului, a artelor decorative, altfel spus, este un interes estetic sau artistic. Din această cauză, poezia se mai numeşte şi *literatură artistică*, spre deosebire de proză care este *literatură neartistică*. Aceştia sînt termenii cu care vom opera cu precădere, avînd în vedere faptul că „poezia“ şi „proza“ sînt cuvinte ce au şi o altă semnificaţie, cu care va trebui să operăm în cadrul expunerii noastre.

Disciplina care studiază construcţia operelor neartistice se numeşte *retorica*, disciplina care se ocupă cu construcţia operelor de artă se numeşte *poetica*. Retorica şi poetica fac parte din teoria generală a literaturii.

Poetica însă nu este singura disciplină care studiază literatura artistică. Mai sînt o serie de alte discipline care studiază acelaşi obiect. Aceste discipline se deosebesc între ele prin modul diferit de abordare a fenomenelor studiate.

Abordarea istorică a operelor de artă generează istoria literaturii. Istoricul literaturii studiază fiecare operă în

parte ca o unitate indestructibilă, ca un fenomen individual şi cu valoare în sine în şirul altor fenomene individuale. Analizînd diversele laturi şi aspecte ale lucrării, istoricul literar nu caută să înţeleagă şi să interpreteze decît întregul. Acest studiu este completat şi unificat prin înţelegerea istorică a fenomenului studiat, adică prin stabilirea legăturilor dintre fenomenele literare şi semnificaţia lor pentru evoluţia literaturii. Astfel, istoricul literar studiază diversele grupări ale şcolilor şi stilurilor literare, apariţia şi dispariţia lor, importanţa tradiţiei în literatură şi gradul de originalitate a diverşilor scriitori şi a lucrărilor lor. Descriind evoluţia generală a literaturii, istoricul literar va interpreta diferenţierea prin depistarea cauzelor evoluţiei cuprinse atît înăuntrul literaturii însăşi, cît şi în raportul literaturii cu alte fenomene ale culturii umane, în mijlocul cărora literatura se dezvoltă şi cu care se află într-o relaţie permanentă. Istoria literaturii este o ramură a istoriei generale a culturii.

O cu totul altă abordare este cea teoretică. În acest caz, fenomenele literare sînt supuse *generalizării* şi din cauza aceasta nu sînt analizate prin prisma individualităţii lor, ci ca rezultate ale aplicării unor legi generale de construire a operei literare. Fiecare operă în parte este dislocată conştient în părţile ei componente, în construirea lucrării se relevă *procedee* ale unei construcţii similare, adică modalităţile de combinare a materialului de limbă în unităţi artistice. Aceste procedee constituie obiectul nemijlocit al poeticii. Atunci cînd atenţia este concentrată asupra genezei istorice a procedeelor, avem de-a face cu *poetica istorică,* ea este cea care studiază destinul istoric al procedeelor astfel izolate în procesul studierii lor.

*Poetica generală* însă nu studiază originea procedeelor poetice, ci *funcţia lor artistică.* Fiecare procedeu este studiat din punctul de vedere al oportunităţii sale, cu alte cuvinte se analizează cauza utilizării procedeului şi efectul artistic obţinut. În poetica generală, studierea funcţională

a procedeului literar constituie principiul călăuzitor al descrierii şi al clasificării fenomenelor studiate.

Cu toate acestea, deşi metodele şi obiectivele studiului teoretic se deosebesc esenţial de metodele şi obiectivele disciplinelor istorice, punctul de vedere evolutiv trebuie să fie o prezenţă permanentă a poeticii. Dacă în planul poeticii problema operei literare în ansamblul ei, privită în calitatea ei de sistem organic, nu joacă un rol deosebit, studierea şi interpretarea efectului artistic nemijlocit trebuie să aibă loc pe fundalul utilizării obişnuite, a unei utilizări constituite istoric a procedeului. Un procedeu îşi schimbă funcţia sa artistică în raport cu faptul, de pildă, că este un simptom al modernismului şi este repetat, în consecinţă, ca un fenomen obişnuit, care contravine tradiţiei, sau că este un element al tradiţiei, un simptom al „vechii şcoli".

Mai există un mod de a aborda opera literară, reprezentat de *poetica normativă.* Preocuparea poeticii normative n-o constituie descrierea obiectivă a procedeelor existente, ci aprecierea lor axiologică şi definirea unora din procedee drept singurele oportune. Poetica normativă are ca scop să arate modul în care trebuie să fie scrise lucrările literare. Fiecare şcoală literară îşi are punctul său de vedere asupra literaturii, îşi are regulile sale şi, în consecinţă, îşi are poetica sa normativă. Diversele coduri literare exprimate în manifeste şi declaraţii literare, în critica afiliată, în sisteme de gîndire împărtăşite de cercurile literare exprimă diversele forme ale poeticii normative. Istoria literaturii înseamnă parţial relevarea conţinutului real al poeticii normative, care determină existenţa diverselor lucrări, ca şi evoluţia acestui conţinut în procesul de apariţie şi dispariţie a şcolilor literare.

Ceea ce se înţelegea prin „poetică" la începutul secolului al XIX-lea reprezenta un amestec de probleme ale poeticii generale şi ale poeticii normative. „Regulile" nu erau numai descrise, erau şi impuse. Această poetică era,

de fapt, poetica normativă a clasicismului francez, care s-a constituit în secolul al XVII-lea şi care a dominat literatura timp de două veacuri. În raport cu evoluţia relativ lentă a literaturii, această poetică putea să pară eternă pentru contemporani, iar cerinţele ei puteau să pară proprii naturii însăşi a artei literare. Dar la începutul secolului al XIX-lea a avut loc disidenţa dintre clasici şi romantici, reprezentanţi ai unei poetici noi ; după romantism a apărut naturalismul, apoi, la sfîrşitul secolului, simbolismul, futurismul etc. Schimbarea rapidă a şcolilor literare, vizibilă mai ales astăzi, reprezintă momentul revoluţionar al tuturor sferelor culturii umane, demonstrează caracterul iluzoriu al efortului de a găsi o poetică normativă generală. Orice normă literară impusă de un curent întîmpină de obicei un efort de negare din partea şcolii literare opuse. În pofida faptului că orice şcoală literară pretinde de obicei că principiile sale estetice sînt obligatorii, o dată cu decăderea influenţei literare a şcolii decad şi principiile ei, fiind înlocuite de noile principii ale noului curent, venit în schimbul celui vechi. Efortul de a crea astăzi o poetică normativă stabilă este inutil, deoarece criza artei, manifestată în schimbarea rapidă a curentelor literare şi în modificarea lor, nu s-a terminat încă.

În lucrarea de faţă nu ne vom pune probleme normative, ne vom mulţumi cu descrierea obiectivă şi cu interpretarea materialului literar, adică ne vom limita la chestiuni de poetică generală.

În selectarea materialului ne vom referi cu precădere la literatura secolului al XIX-lea, ca cea mai apropiată. Vom căuta, în măsura posibilului, să nu ne referim la materialul literar dinaintea secolului al XVII-lea, deoarece, de fapt, o dată cu secolul al XVII-lea, începe în Europa istoria literaturii noi, începe permanenta transmitere a tradiţiei literare de la o generaţie la alta, şi

numai cîteva din lucrările create înainte au influențat creația epocilor de mai tîrziu, şi chiar şi aceste lucrări (cum ar fi, de pildă, literatura antică, literatura popoarelor Orientului) trec prin modificări atît de mari, determinate de interpretările convenționale ale epocilor mai recente, încît e greu să vorbești despre influența lor nemijlocită și integrală asupra tradiției literare.

# ELEMENTE DE STILISTICĂ

# LIMBAJUL ARTISTIC ŞI LIMBAJUL PRACTIC

ÎN UTILIZAREA sa curentă, cuvîntul are de obicei rolul modalităţii de transmitere a informaţiei, are, deci, o funcţie de comunicare. Scopul vorbirii este cel de a transmite ideile noastre unui interlocutor. Avînd, de regulă, posibilitatea de a verifica modul în care ne înţelege interlocutorul, sîntem, în consecinţă, destul de neglijenţi în alegerea frazelor şi în construirea lor şi ne mulţumim cu orice formă de expresie, cu condiţia să fim înţeleşi. Expresia propriu-zisă este efemeră şi întîmplătoare, toată atenţia noastră se îndreaptă asupra informaţiei. Vorbirea este un partener întîmplător al informaţiei, şi dacă informaţia poate fi transmisă prin mimică sau gest, o să ne folosim în egală măsură şi de aceste modalităţi. Un semn cu capul, o mişcare a mîinii înlocuiesc adesea expresia şi se constituie în elemente organice ale dialogului (vezi remarcile autorului în piesele de teatru, remarci care arată cu ce anume mimică sau gest trebuie să completeze actorul textul replicii).*

Cu totul altfel stau lucrurile în operele literare, compuse în întregime din expresii fixate. Aici se remarcă o anume cultivare a expresiei, o grijă deosebită pentru alegerea cuvintelor şi ordonarea lor. Atenţia acordată expresiei însăşi este mult mai mare decît în limbajul practic curent. Creşterea atenţiei pentru expresie se numeşte *orientarea către expresie*. În procesul de receptare a limbajului artistic trecem printr-o involuntară *percepere a*

* Notele marcate cu asterisc aparţin traducătorului şi se află la p. 359 şi urm. Notele marcate cu cifre aparţin autorului cărţii. (N. red.).

*expresiei*, adică devenim sensibili la cuvintele care intră în componența expresiei și la amplasarea lor reciprocă. Expresia dobîndește oarecum o valoare în sine.

Limbajul în care este prezentă orientarea către expresie se numește *artistic*, spre deosebire de limbajul cotidian, *practic*, lipsit de această orientare [1].

Vom greși, însă, dacă vom considera că limbajul artistic este propriu doar lucrărilor artistice. Esența unei lucrări artistice nu rezidă în caracterul diverselor expresii, ci în asocierea lor în unități, *în construcția artistică a materialului verbal*. Principiile unificării, ale construirii, pot fi în afara oricărei legături cu calitatea expresiei.

Pe de altă parte, în vorbirea curentă utilizăm adesea fraze cu o anume accentuare a expresiei, cu o anume subliniere a structurii diverselor cuvinte și turnuri de frază. Se întîmplă destul de des ca în discuțiile obișnuite să ne „etalăm" vorbirea, atrăgînd atenția interlocutorului chiar asupra modului în care ne exprimăm.

Conceptele de limbaj artistic și de limbă a operei de artă nu se suprapun întru totul. Limbajul artistic poate să fie și în afara literaturii, pe de altă parte se poate imagina o lucrare cu o limbă „ștearsă", insesizabilă.

Întrucît însă limbajul artistic este prezent cu precădere în lucrările artistice, considerarea acestuia în procesul de analiză a literaturii artistice capătă sens.

---

[1] Nu trebuie să considerăm că „orientarea către expresie" se produce în detrimentul ideii, că, urmărind expresia, scăpăm din vedere sensul. Dimpotrivă, atrăgîndu-și atenția asupra sa, expresia ne stimulează gîndirea și o obligă să evalueze cele auzite. Și invers — formele banale ale vorbirii, care alunecă pe lîngă atenția noastră, o și adorm într-un fel și nu ne provoacă nici un fel de reprezentări. Un om care n-are ce să comunice, care însă e obligat să vorbească, recurge la o obișnuită „frazeologie standard", care îi dă posibilitatea să creeze o iluzie a vorbirii, fără ca aceasta să conțină vreo idee. Ascultătorul, obișnuit cu „frazeologia standard", o ascultă automat, fără să-și rețină atenția asupra sensului celor expuse.

Studierea limbajului artistic aparţine întru totul lingvisticii, în calitatea ei de ştiinţă care studiază vorbirea umană în toate manifestările sale. Parţial, problemele pe care le abordăm se încadrează în sfera stilisticii, care studiază formele individuale ale vorbirii. Dacă totuşi le tratăm şi aici, în cadrul poeticii, aceasta se întîmplă din două cauze :

1. Relevarea fenomenelor esenţiale care însoţesc orientarea către expresie este absolut necesară pentru înţelegerea construcţiei lucrărilor artistice, ceea ce face ca stilistica să fie o introducere necesară în poetică. Problemele stilisticii sînt nişte probleme specifice ale literaturii artistice.

2. Aceste probleme au apărut în cadrul vechilor poetici şi retorici şi au fost raportate, tradiţional, nu la lingvistică, ci la teoria literaturii, ceea ce a şi făcut ca în procesul de predare a „literelor“ ele să fie incluse de regulă în sistemul ştiinţelor despre literatură şi nu în cel al ştiinţelor despre limbă.

Prin urmare, în capitolul introductiv vom aborda problemele de bază legate de crearea expresiei palpabile, procedeele *individualizării* vorbirii, adică procedeele de construcţie — din materialul lingvistic general — a limbajului caracteristic pentru o operă sau pentru un autor ; totodată vom căuta să evidenţiem efectul obţinut, prin aceste procedee de realizare a limbajului, în procesul de receptare.

## CLASIFICAREA PROBLEMELOR STILISTICII

Orice vorbire este compusă din cuvinte organizate în unităţi frazeologice. Studiind expresia trebuie să avem în vedere selectarea cuvintelor înseşi şi modalitatea conexării lor.

Problema selectării diverselor cuvinte care intră în componenţa limbajului artistic este tratată de *lexicul poetic.* Lexicul poetic studiază *vocabularul* lucrării şi

modul de utilizare a acestui vocabular — nuanțele semnificațiilor introduse de autor în cuvintele utilizate de el și combinarea acestor semnificații.

*Sintaxa poetică* analizează modul de îmbinare a cuvintelor în propoziții, în *construcții frazeologice* ; în acest caz se ține seama de semnificația expresivă a construcțiilor.

Trebuie să avem în vedere faptul că uneori expresivitatea limbajului se obține prin *selectarea sonoră* a materialului verbal. Din expresii echivalente se alege cea a cărei sonoritate devine, independent de sensul cuvintelor, un moment palpabil și semnificativ al limbajului. Acea secțiune a stilisticii care studiază principiile de organizare sonoră a limbajului se numește *eufonie.*

*Lexicul poetic, sintaxa poetică* și *eufonia* sînt cele trei secțiuni care epuizează problemele stilisticii poetice.

## LEXICUL POETIC

Vorbirea noastră este un flux fonic divizat. Sunetele se unesc în niște unități, care la rîndul lor se îmbină între ele. Cuvintele sînt cele mai mici unități fonice receptate de noi ca părți de sine stătătoare ale vorbirii. În timpul pronunțării realizăm un proces de evidențiere a cuvintelor din contextul frazei, accentuînd mai mult sau mai puțin puternic fiecare cuvînt în parte. In scris, cuvintele sînt despărțite între ele prin spații libere. Astfel, mecanismul însuși al limbii noastre vorbite sau scrise creează reprezentarea cuvintelor ca unități de sine stătătoare. Dar divizarea noastră mecanică a vorbirii se bazează pe reprezentările pe care le legăm de procesul vorbirii. Fiecare cuvînt în parte este centrul unei reprezentări, al unui anume element al ideii cuprinse în vorbire. Reprezentarea independentă este provocată doar de cuvîntul întreg — diversele părți ale cuvintelor nu pro-

voacă asemenea reprezentări [1]. Să luăm «Сегодня хорошая погода» [astăzi e o vreme frumoasă] [2]. Primul cuvînt generează reprezentări temporale. Confruntînd prima frază cu „Astăzi mă duc la teatru“ observăm că reprezentarea temporală este comună ambelor fraze şi că purtătorul acestei reprezentări comune este cuvîntul „astăzi“. Cuvîntul „frumoasă“ generează reprezentarea unui sentiment de satisfacţie (cf. „o carte frumoasă“) etc. Dar părţile acestor cuvinte nu ne produc ele înseşi nici un fel de reprezentări: de pildă, sunetele

[1] Trebuie să remarcăm că un cuvînt reliefat prin conştientizarea frazei nu se va suprapune în toate cazurile cu diviziunea grafică sau de pronunţare. De pildă, «в лесу» [în pădure] se pronunţă ca un singur cuvînt şi se scrie ca două. Cuvîntul «не знаю», [nu ştiu] se pronunţă ca un cuvînt, dar se scrie ca două. Din punct de vedere semantic «не знаю» se află în acelaşi raport faţă de «знаю», ca şi «незнание» [necunoaştere] faţă de «знание» [cunoaştere], cu toate acestea, în primul caz, e un raport de două cuvinte grafice faţă de unul, pe cînd în cel de al doilea — de unu faţă de unu. În împrejurarea cînd devine necesară diferenţierea tipului de izolare a cuvîntului, se poate vorbi de cuvîntul fonetic (pronunţat deosebit), de cuvîntul grafic (scris deosebit) şi de cuvîntul semantic (cu un sens deosebit).

Uneori cuvîntul semantic se compune din mai multe cuvinte fonetice sau grafice. Este cazul numelor şi al termenilor compuşi: Nijni-Novgorod, Ursa Mare, calea ferată. În aceste îmbinări nu sînt două centre de formare a reprezentărilor, este unul singur pentru fiecare grupă de cuvinte. Reprezentarea generată de asocierea „calea ferată“ nu coincide cu îmbinarea reprezentărilor provocate de cuvintele „calea“ şi „ferată“ („calea ferată“ nu este „calea făcută din fier“). Într-unul din ziare mamutul a fost denumit «полезное ископаемое» [literal: zăcămînt util]. Ridicolul acestei denumiri constă în faptul că autorul notiţei a înţeles expresia ca două cuvinte semantice „poleznoie“ (mamutul nu face, evident, rău nimănui şi este util pentru ştiinţă) şi „iskopaemoie“ („iskopaemoie jivotnoie“ fosilă, literal: animal dezgropat, adică un animal dispărut şi găsit cu ocazia săpăturilor), în timp ce expresia „zăcămînt util“ reprezintă un singur cuvînt semantic şi semnifică minereurile, cărbunele etc., extrase pentru industrie.

[2] Aici şi în continuare parantezele drepte indică explicaţiile la text ale traducătorului.

„horo . . . “ sau „ . . . goda“ sînt lipsite de sens şi cuvintele care sună asemănător fonic — «хорошая», «хороним» [îngropăm], «хоромы» [palate], «погода» [vreme], два года» [doi ani] nu sînt comparabile ca semnificaţie. În frază cuvîntul este întotdeauna conjugat cu o anumită semnificaţie, are un *sens* al său. Ceea ce nu înseamnă că acest sens îi este propriu cuvîntului în sine. Noi însă învăţăm limba şi ne deprindem cu ea nu prin intermediul dicţionarelor, ci al limbajului viu, adică prin receptarea frazei. Cuvîntul realizează o semnificaţie exactă, un sens deplin numai în contextul frazei. E suficient ca un cuvînt să fie transferat într-un alt context ca sensul lui să se schimbe. „O vreme bună“, „o bătaie bună“ — cuvîntul „bună“ are aici semnificaţii foarte diferite. „Astăzi e o vreme frumoasă“, „astăzi e duminică“, „astăzi mă duc la teatru“ — cuvîntul „astăzi“ are trei nuanţe diferite : în primul caz semnifică un interval de timp nedeterminat, un timp care se consumă acum şi care, probabil, depăşeşte limitele temporale ale zilei („acum e o vreme frumoasă şi, probabil, toată ziua va fi o vreme frumoasă“), în cel de al doilea caz este vorba de un interval precis care ţine exact 24 de ore, în cel de al treilea — este vorba de un interval mic de timp care intră în componenţa zilei de azi (de pildă, „la teatru am să mă duc diseară, la ora 8“). În fiecare frază cuvîntul îşi are asocierile sale semantice. Dacă vom izola artificial cuvîntul şi ne vom concentra atenţia asupra lui, în locul unui sens precis vom depista o mulţime de asociaţii semantice *posibile*, potenţiale. Asociaţiile semantice amintesc natura atomului chimic. Atomul de hidrogen nu este o realitate chimică şi nu există izolat în natură. Unit însă cu un alt atom de hidrogen va da gazul hidrogen, în alte combinaţii va da apă, clorură de amoniu etc. Există însă şi combinaţii din care nu poate să facă parte. Acelaşi lucru se întîmplă şi cu cuvîntul, care poate să facă parte din unele combinaţii şi să le transmită un anumit sens, care însă este incapabil să facă parte din alte combinaţii. Uneori, analizînd asociaţiile — adică ceea ce simţim atunci cînd gîn-

dim cuvîntul — descoperim un moment comun în posibilitățile semantice ale acestuia. Acest moment comun îl definim drept *„sens fundamental“*. Uneori sensurile acestea pot fi mai multe. Cuvîntul „pămînt“, de pildă, poate să însemne și planeta pe care trăim, și solul pe care umblăm (în sensul acesta se poate citi în romanele fantastice, în care se descrie viața de pe alte planete, că pe Marte se umblă pe pămînt), și elementele componente ale pămîntului („pămînt gras“, „pămînt slab“, „compoziția chimică a pămîntului“), și, în fine, un anumit teritoriu („și-a ipotecat pămîntul“, „a descoperi pămînturi noi“). Modificarea semnificațiilor originare, sensurile dezvăluite prin realizarea cuvîntului în frază sînt *indiciile secundare ale sensului*. În afară de aceasta, cuvîntul este asociat și cu reprezentarea *mediului lexical* în care se utilizează ; sînt cuvinte care aparțin unui anumit grup social (cuvinte orășenești, „intelectuale“, țărănești), sau etnic (dialecte, cuvinte regionale etc.), care apar într-o împrejurare existențială (cuvinte „oficiale“, vulgare, familiare, tehnice, de ședință), ori se utilizează în diversele tipuri de literatură („lexiconul gazetăresc“, „cuvinte poetice“, „prozaice“ etc.) ; reprezentarea mediului lexical îi arogă cuvîntului *o culoare lexicală.*

Din toate asociațiile semantice potențiale ale cuvîntului sînt unele utilizate cu precădere și altele folosite relativ rar. Dacă vom îmbina cuvintele în raport cu aceste asociații preferate și obișnuite, vom realiza *fraze șablonarde,* care constituie o formă tipică a vorbirii curente, provocată la rîndul său de împrejurări existențiale obișnuite și repetate.

Modalitatea obișnuită de creare a limbajului artistic constă în utilizarea cuvîntului în asociații neobișnuite. Limbajul artistic lasă o impresie de oarecare prospețime în utilizarea cuvintelor, un fel de recreare a lor. Cuvîntul capătă parcă o altă semnificație (intră în componența unor noi asociații). Prin repetarea unor construcții analoge sentimentul de prospețime poate să dispară, putem

să ne obişnuim cu această utilizare a cuvîntului şi cuvîntul poate să intre în circulaţie cu noua sa semnificaţie. Legile constituirii noilor semnificaţii au multe momente analoge cu legile constituirii limbajului poetic şi, de regulă, pentru fiecare exemplu de utilizare artistică a cuvîntului se pot găsi exemple analoge din istoria limbii, exemple care demonstrează că în limbă cuvîntul capătă semnificaţii noi sub acţiunea aceloraşi legi.

La baza lexicului poetic se află înnoirea asociaţiilor lexicale.

Această înnoire se poate obţine prin transferarea cuvintelor într-un mediu lexical neobişnuit sau arogînd cuvîntului un sens neobişnuit. Vom analiza cele două modalităţi de primenire a lexicului.

## 1. SELECTAREA CUVINTELOR PROVENITE DIN MEDII LINGVISTICE DIFERITE

Expresia poate fi făcută palpabilă prin introducerea cuvintelor dintr-un mediu lexical străin. Pe fundalul unui mediu străin aceste cuvinte vor atrage atenţia asupra lor. Analizînd acest fenomen trebuie să ţinem seama de *funcţia* introducerii, care depinde de : 1) rolul concret al mediului din care se realizează împrumutul, 2) raportul acestui mediu faţă de fundalul lingvistic al lucrării, adică faţă de limbajul în care cuvintele amintite se vor încadra, 3) tradiţia literară privind utilizarea acestui procedeu, 4) motivarea pe care o face autorul pentru introducerea făcută şi 5) de aici, legătura cu rolul ce-i revine procedeului în cadrul subiectului (dacă sînt sau nu încadrate cuvinte de provenienţă străină în limba eroilor, în limba povestitorului, în anumite momente ale povestirii etc.).

BARBARISME. Prin barbarisme se înţelege implîntarea într-o vorbire coerentă a cuvintelor provenite dintr-o altă limbă Cazul cel mai simplu este cel al intro-

ducerii cuvîntului străin într-o formă nemodificată. Iată cîteva exemple din *Evgheni Oneghin :*

Вот мой Онегнн на свободе;
Острнжен по последней моде;
Как dandy лоидоиский одет;
И наконец увидел свет.[1]

Sau :

Ннкто бы в ней найтн ие мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется vulgar. Не могу..
Люблю я очень это слово,
Но не могу перевестн...[2]

Sau :

Она казалась верный сннмок
Du comme il faut (Шишков* прости:
Не знаю, как перевестн)... [3]

Sau :

Прнходнт муж. Он прерывает
Сей непрнятный tête-à-tête.[4]

Aceste barbarisme sînt justificate de Puşkin prin imposibilitatea traducerii, adică prin inexistenţa unui cuvînt echivalent în limba rusă. Această explicaţie este

---

[1] Iată-l pe Oneghin liber ; / Tuns după ultima modă ; / Îmbrăcat ca un *dandy* londonez ; / În sfîrşit a ieşit în lume.

[2] Nimeni n-ar fi putut descoperi în ea / Ceea ce moda cea atotputernică a denumit / În cercurile înalte londoneze / Drept *vulgar*. Nu pot... / Îmi place foarte mult cuvîntul, / Dar nu pot să-l traduc...

[3] Ea părea o copie fidelă / *Du comme il faut* (iartă-mă, Sişkov : / Nu ştiu cum să traduc)...

[4] Vine soţul. Întrerupe / Neplăcutul *tête-à-tête.*

însă insuficientă. Dacă termenii franţuzeşti, utilizaţi curent în cercurile culte ale societăţii ruse din anii '20 ai secolului trecut, înlocuiau uşor cuvintele care lipseau în limba rusă : *tête-à-tête, comme il faut* [1], cuvintele englezeşti însă generau imediat reprezentări privind limba din care fuseseră împrumutate („ca un *dandy londonez*, în cercurile înalte *londoneze*“) şi semnificaţia lor este completată de reprezentarea vieţii şi moravurilor poporului de la care sînt împrumutate. În afară de aceasta, utilizarea cuvintelor de mai sus în pofida tradiţiei ruso-slave de atunci privind limbajul poetic spulbera caracterul „solemn“ al limbajului poetic obişnuit şi crea impresia unei discuţii libere.

Cf :

Как быстрота, он не остыл —
Ты верен здесь, Джон Рид,
Сказав про то, что видел ты :
— Very good spead ! [2]

(N. TIHONOV)*

Dacă limba este suprasaturată de barbarisme, lucrarea în cauză se numeşte *„macaronică“*. În stilul *macaronic* este scrisă o întinsă lucrare a lui Meatlev **, intitulată *Senzaţiile şi însemnările din străinătate, dan l'etranje, ale doamnei Kurdiukova* (1841) :

Утро ясно *иль фе бо ;*
Дня светило, *лē фламбо,*
Солнце по небу гуляет
И роскошно освещает
*Эн* швейцарский *пейзаж,* —
То есть : фермы, *дэ вилаж,*

---

[1] Cf. în *Prea multă minte strică :* Ei bine, cum să traduci — *Madame, Mademoiselle,* / Doar nu cucoană !!...

[2] Nu te-ai potolit, ca viteza însăşi — / Ne eşti fidel, John Reed, / Cînd ai afirmat despre cele văzute de tine : / — Very good spead !

Горы вечно снеговые
И озера голубые,
На которых, *ж'имажин,*
*Пироскаф*, и не одни, —
И пастушечки, *бержеры;*
*Кель тулает!* Что за манеры!
Что за складки *а ля шаль!*
Маленький *шапо дэ пайль*
По-колено только юбки —
Театральные голубки;
Одним словом, *с'э шарман!*
Но не знаю я, *коман*
Путь умнее бы направить,
Чтобы *дэ ла Свис* составить,
*Юн идэ* почти *комплет*...[1]

Imitînd amestecul, tipic pentru acea vreme, a cuvintelor rusești cu cele franțuzești, Meatlev realizează aici un efect comic deosebit prin caracterul neașteptat al îmbinărilor de cuvinte.

De obicei barbarismele nu apar într-o formă pură, ci într-o variantă fonetică și morfologică rusă, adică sunetele limbii străine date sînt înlocuite de sunetele rusești corespunzătoare, sufixele străine fiind și ele înlocuite de cele rusești.

Cuvîntul franțuzesc *résignation* se transformă în rusescul *«резиньяция»* (la Turgheniev), englezescul *fashionable* în *«фешенебельный»* etc.

---

[1] Dimineața e clară *il fe bo ;* / Astrul zilei, *lio flambo,* / Soarele se plimbă pe cer / Și luminează superb / *En peizaj* elvețian, / Adică: ferme, *de vilaj,* / Niște munți care au mereu zăpadă / Și lacurile albastre, / Pe care, *j'imajin,* este / Un *piroscaf* și chiar mai multe, / Sînt și păstorițe și *berjerii ;* / Chel tualet ! Și ce maniere ! // Ce cute *a la șal* ! // Un mic *șapo de pail.* / Fustele nu sînt decît pînă la genunchi, / Sînt ca niște porumbițe de teatru ; / Într-un cuvînt, *s'e șarman !* // Dar nu știu *coman* / Mai cu cap să-mi aleg drumul / Ca sâ-mi fac *de la Svis* / *Iun ide* cît mai complet...

Cel mai frecvent barbarismele se întîlnesc într-o asemenea formă adaptată. De pildă :

„Oricînd ai fi privit-o, îmbrăcată într-o rochie uşoară, înconjurată de o plăcută atmosferă trandafirie, care adie de pe *cassolet* [în l. rusă e folosit genitivul *cassoleta*], ai fi spus că e aeriana semizeiţă Peri...“

(MARLINSKI) *

„Toate acestea au dat întregului apartament aspectul *lojementului* unei doamne bogate aparţinînd *demimonde*-ului, care primeşte lucrurile degeaba şi fără nici un rost.“

(LESKOV) **

Funcţiile barbarismelor sînt diferite. Uneori barbarismele se folosesc pentru un termen exact, absent în limba rusă. Alteori un cuvînt rusesc este înlocuit de unul străin pentru a purifica noţiunea de asociaţiile colaterale legate de cuvîntul rusesc (cuvintele străine care nu circulă în limba rusă sînt lipsite de aceste asociaţii şi sună ca o mai exactă determinare a noţiunii) sau se utilizează pentru a sublinia noutatea expresiei. Adesea barbarismele servesc pentru realizarea *culorii locale*. Aşa se întîmplă, de pildă, cu termenii caucazieni folosiţi în descrierea Caucazului :

„*Şalul* turcesc înconjura un arhaluk din *termalama* de batist îmbrăcat pe dedesubt. *Şalvarii* roşii erau ascunşi în cizme galbene de călărie cu toc înalt“ (Marlinski. Cf. utilizarea termenilor caucazieni în poemul lui Puşkin *Prizonierul din Caucaz* şi la Lermontov).

„Exotismul“ se realizează nu numai prin barbarisme, dar şi prin folosirea numelor proprii, aglomerarea acestora crează o senzaţie de ceva străin vieţii ruseşti :

От Рущука до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи,
Скликая рать на праздник жирный,
Толпой ходили палачи.[1]

(PUŞKIN)

[1] De la *Rusciuk* pînă la vechea *Smirna*, / De la *Trapezund* pînă la *Tulcea*, / Călăii se plimbau în cete / Şi chemau poporul să vină la marele ospăţ.

Барон *д'Ольбах, Морле, Гальяни, Дидерот*
Энциклопедии скептический причет.[1]

(Idem)

Но там, среди уединенья
Долин, таящихся в горах,
Гнездятся и *балкар*, и *бах*,
И *абазах*, и *камуцинец*,
И *корбулак*, и *албазинец*,
И *чичереец*, и *шапсук*,
Пищаль, кольчуга, сабля, лук,
И конь, соратник быстроногий —
Их и сокровища и боги.[2]

(JUKOVSKI)*

Uneori asta se face pentru înnoirea compoziţiei fonice a limbajului, deoarece cuvintele şi numele provenite din alte limbi ies în evidenţă prin sunetele lor. De această categorie ţine ultimul exemplu.

Cf :

Вдоль потоков, по равнинам,
Или вожди от всех народов,
Шли *чоктосы* и *команчи*,
Шли *шошоны* и *омоги*,
Шли *гуроны* и *мэндэны*,
*Дэлаверы* и *могоки*,

---

[1] Baronul d'Holbach, Morellet, Galiani şi Diderot : / Iată refrenul sceptic al enciclopediei.

[2] Dar acolo, în singurătatea / Văilor pitite prin munţi, / Se ascunde în cuibul său şi *balkarul*, şi *bahul* / Şi *abazahul*, şi *kamuţianul*, / Şi *korbulakul*, şi *albazinianul*, / Şi *cicereanul*, şi *şapsukul;* / Dumnezeul şi comoara lor / Sînt archebuza, zalea, sabia, arcul / Şi calul, tovarăşul lor cel iute de picior.

Черноногие и *поны,*
*Оджибвеи* и *докоты* —
Шли к горам Большой Равнины,
Пред лицо Владыки жизни [1].

(*BUNIN*, CÎNTECUL DESPRE HAIAWATA, traducere din LONGFELLOW)

În categoria barbarismelor trebuie inclus și așa-zisul „calc", traducerea literală a unor expresii străine de tipul „a avea loc" (avoir lieu), „a face cunoștință" („faire la connaissance"), «выглядит из себя» („sieht aus", arată).

Cf :

«Брось, Мэри, ей воды в лицо» [2].

(*PUȘKIN* : *Jette de l'eau*)

În rîndul barbarismelor trebuie disociate cele create conștient de cele care sînt curente pentru vorbirea autorului (educat în spiritul unei limbi străine) și care sînt barbarisme prin proveniență și nu prin funcție.

Ca o categorie aparte a barbarismelor trebuie considerată utilizarea sufixelor străine pentru formarea cuvintelor rusești. Astfel, sufixul „ism", alături de cuvinte ca „realism", „ateism", dă și „bolșevism", sufixul „at", alături de „secretariat", dă și „starostat" (sfatul starostilor). Și aici trebuie disociate sufixele asimilate de limbă de cele care sînt receptate ca străine.

În procesul utilizării lor repetate, barbarismele sînt asimilate, încetează să mai fie *barbarisme stilistice* și devin

---

[1] Dăm mai jos traducerea românească din Longfellow, semnată de Mihail Maevski :

Pe cîmpii, prin văi înguste, / Au pornit atunci, îndată, / Luptători aleși din triburi, / Delawarii și Dakoții, / Talpe-Negre și Comancii, / Pawneeșii și Omaha, / Ojibwayi și Huronii. / Se-ndreptau de pretutindeni, / Toți spre culmea Stîncii Roșii, / La chemarea Pipei Păcii..

[2] Aruncă-i, Mary, apă-n față.

cuvinte de provenienţă străină preluate de la alte popoare în diversele epoci ale relaţiilor culturale: de la greci «акафист» [acatist], «исполать», [slavă] şi alte cuvinte bisericeşti; cuvinte constituite mai tîrziu şi preluate prin intermediul limbilor vest-europene — este vorba de terminologia ştiinţifică — „geografie“, „logică“, „telefon“, din limbile turcice («колпак» — scufie), de la francezi («интерес», «консервировать» — interes, a conserva; în ultimul caz se utilizează un sufix german), de la italieni (cu precădere termenii muzicali: „serenada“, „sonata“, „opera“), din limba germană («ранец» — raniţă, «штык» — baionetă, «флигель» — aripă de clădire, «бухгалтер» — contabil, «ратуша» — primărie, ultimul cuvînt este de fapt o deformare a cuvîntului olandez „raadhuis“) etc.

În funcţie de limba de la care sînt preluate, barbarismele se împart în galicisme (de provenienţă franceză), germanisme (de provenienţă germană), polonisme (de provenienţă poloneză) etc.

Termenii aceştia, care caracterizează barbarismele lexicale, se aplică şi pentru construcţiile sintactice împrumutate din alte limbi. Acest subiect este tratat în *Sintaxa poetică.*

În literatura rusă se isca uneori prigoana împotriva barbarismelor, care se înlocuiau cu cuvinte formate ad-hoc, „rusicisme“; în acest sens este memorabilă activitatea lui Şişkov, despre care Benediktov * scria:

Восстань, возрадуйся, Шишков!
Не так твои потомки глупы;
В них руссицизм твоей души,
Твои родные «мокроступы»
И для визитов хороши.
Зачем же всё в чужой кумирне
Молиться нам? — Шишков! Ты прав,
Хотя — увы! — в твоей «ходырне»

Звук русский несколько дырав.
Тебя ль не чтить нам сердца вздохом,
В проезд визитный бросив взгляд
И зря, как грязно-бородат
Маркер трактирный с «шаропёхом»
Стоит, склонясь на «шарокат».[1]

(CUVÎNT DESPRE VIZITE)

DIALECTISME. Dialectismele sînt împrumuturile realizate din graiurile aceleiaşi limbi. Fiind prin natura lor tot barbarisme (deoarece nu se pot stabili delimitări precise între limbi şi dialecte), ele se deosebesc de acestea din urmă doar prin faptul că împrumuturile sînt făcute din graiuri mai cunoscute şi cu precădere neliterare, cu alte cuvinte din acele graiuri care nu-şi au o literatură a lor. Pot fi relevate două cazuri : utilizarea graiurilor unor grupuri etnice sau regionale („provincialismele") şi utilizarea graiurilor unor grupuri sociale.

Dialectismele etnice, realizate prin împrumuturi din diverse dialecte, se folosesc de obicei pentru redarea „culorii locale". În afară de aceasta, avînd în vedere faptul că sursa lor o constituie graiurile unor oameni aflaţi departe de cultura literară, în cadrul dialectismelor etnice vom remarca o oarecare „retrogradare" a limbajului prin

---

[1] Te ridică şi te bucură Şişkov, / Urmaşii tăi nu sînt chiar atît de proşti ; / În ei zace rusicismul sufletului tău, / Natalele tale „calcăbălţi" / Sînt bune şi pentru vizite. / Ce rost are să ne tot închinăm în / Temple străine ? — Şişkov ! Dreptatea e a ta, / Deşi, vai, în „umblătoarea" ta / Sunetul rusesc e puţin cam găunos / Dar tot pe tine o să te cinstim cu suspinul inimii noastre, / Cînd o să aruncăm una din privirile noastre de vizită / Şi-o să-l vedem pe marcatorul de cafenea / Cum stă cu „pocnitorul de bile" / Sprijinit de „rostogolitor". //

În l. rusă „umblătoare" — «ходырия» — are în cuprins grupul «дыр» care există şi în cuvîntul „gaură" — «дыра».

utilizarea acelor forme ale vorbirii, care sînt eludate în limbajul unui om de „educaţie literară" medie [1].

Aceste dialectisme au pătruns în literatura rusă în deceniul al patrulea al secolului trecut prin lucrările lui Dal *, Pogorelski ** şi mai ales, Gogol.

„Şi aşa am scăpat de toată nenorocirea asta, am dat-o naibii [«спокутковали»], cum se spune în Ucraina".

(DAL)

„Prin urmare, cazacul meu a lăsat fata [«дивчина»] cu care era gata să se însoare".

(DAL)

---

1 Limba rusă se împarte în trei grupuri mari : dialectul velikorus, dialectul bielorus (R.S.S.B. şi o parte din gubernia Smolensk) şi dialectul „malorus" (ucrainean, R.S.S.U.). Ultimele două dialecte s-au dezvoltat între timp în limbi independente şi îşi au literatura lor. Dialectul velikorus se împarte în dialectul velikorus de nord (nordul şi estul — regiunea Volgăi) şi velikorus de sud (guberniile Tula, Oriol, Kursk, Riazan, Voronej, Tambov, regiunea Donului). Între cele două dialecte se întinde pe o fîşie subţire dialectul de tranzit velikorus de mijloc (prin guberniile Novgorod, Tver, Moscova, Penza). Dialectele amintite se deosebesc în primul rînd prin pronunţie şi apoi prin bagajul de cuvinte şi prin sintaxă. Particularităţile principale, cu precădere fonetice, ale dialectelor sînt următoarele : în graiurile nordice „o" se pronunţă ca atare şi în poziţiile neaccentuate (de pildă : „voda") ; lipseşte consoana „iot" între vocale (v. pp. 108—109), adică se spune „bîvaet" în loc de „bîvaiet", caracteristic pentru graiul moscovit ; după substantive se adaugă de obicei „ot", „ta" „tu" „ti" («дом-от», «изба-та», «избу-ту», «в избе-ти»). În graiurile velikoruse de sud „o" neaccentuat se pronunţă „a", adică se spune „vada" ; în loc de „g" scurt (ocluziv) se pronunţă un „g" lung (fricativ) care se aude în toate graiurile în pronunţie veche în cuvinte ca «благо», «господь» ; la persoana a treia a verbelor se pronunţă un „t′" moale — «идёть», «знають». Limba literară rusă s-a constituit din amestecul slavonei cu graiul viu moscovit (care aparţine dialectului velikorus de mijloc), cu suprapunerea unor cuvinte noi, determinate de necesităţile noii culturi ; aceste cuvinte fie că s-au format după modelul celor existente (de pildă, «промышленность» — industrie, «трогательный» — înduioşător, «влияние» — influenţă), fie că. mai frecvent. au fost împrumutate din alte limbi («газета», «граммофон», «почта», «активный»).

Cu aceste ucrainisme sau malorusisme Dal caută nu numai să transmită culoarea locală, dar să şi imite *maniera de a vorbi* a unui povestitor ucrainean imaginar :

„V-am mai spus că toate astea s-au întîmplat în Ucraina, aşa că să nu vă supăraţi pe mine, dacă povestea mea o să fie împestriţată de vorbe ucrainene. Povestea asta mi-a fost trimisă tot de un cazac, de Griţko Osnovianenko, dacă l-aţi cunoscut cumva."

(DAL, *VRĂJITOAREA*)

Şi Gogol îşi motivează ucrainismele prin graiul povestitorului Rudîi Panko.

Într-o relaţie apropiată cu dialectismele (cuvinte care nu se utilizează în mod curent în limbajul celor care vorbesc limba rusă literară) se află provincialismele, cuvinte şi expresii care s-au infiltrat în vorbirea cultă a orăşenilor, care însă nu s-au răspîndit pe tot teritoriul şi se utilizează numai de cîte o localitate. Se pot găsi multe exemple în denumirile locale ale animalelor, păsărilor, peştilor şi ale plantelor. În piesa sa *Banii turbaţi,* Ostrovski îşi caracterizează astfel eroul, provincialul Vasilkov :

„Are o uşoară predilecţie pentru „o", foloseşte proverbele care aparţin locuitorilor din oraşele de pe cursul mijlociu al Volgăi : *cum de nu* [«когда же нет»] în loc de da, *ferească Dumnezeu !* [«ни, боже мой»] în loc de negare, *şabior* în loc de vecin".

O funcţie oarecum deosebită o au împrumuturile efectuate de la diverse grupuri sociale. Este caracteristică, de pildă, utilizarea graiului acelor pături orăşeneşti ce se află între păturile care se exprimă într-o limbă literară şi cele care se exprimă într-un dialect pur.

Limbajul acesta este utilizat de personaje de negustori din comediile lui Ostrovski.

Scriitorii care abordează acest limbaj remarcă de obicei următorul specific lexical : păturile intermediare caută să asimileze cuvintele literare propriu-zise („culte"), dar asimilîndu-le le deformează şi le dau un alt sens.

O astfel de modificare a cuvîntului, însoţită şi de o altă înţelegere a lui, se numeşte *etimologie populară.* În lucrările care abordează lexicul păturilor intermediare se foloseşte de obicei din plin etimologia populară. De pildă :

„*Balzaminova :* Uite ce e, Mişa, sînt nişte cuvinte franţuzeşti care seamănă grozav cu cele ruseşti, ştiu o mulţime şi ar fi bine să le înveţi şi tu cînd ai timp. Stau uneori şi ascult la cîte o onomastică sau la vreo nuntă cum vorbesc cavalerii ăi tineri cu domnişoarele lor şi mă topesc de plăcere.

*Balzaminov :* Ce cuvinte, mămico ? Mai ştii, poate c-o să-mi prindă bine.

*Balzaminova :* Sigur c-o să-ţi prindă. Ascultă ! Îmi tot zici : «Mă duc să mă plimb». Nu e bine, Mişa. Mai bine să zici : «Vreau să fac un prominaj».

*Balzaminov :* Da, mămico, e mai bine. Ştii că ai dreptate ? Prominaj e mai bine.

*Balzaminova :* Dacă-l vorbeşti de rău pe cineva, asta e morală.

*Balzaminov :* Asta ştiu eu.

*Balzaminova :* Cum zici de un om sau de vreun lucru că nu merită să-l bagi în seamă, vreun fleac acolo ? Porcărie ? Nu prea se cade. Mai bine-i zici pe franţuzeşte — «Goltepa».

*Balzaminov :* Goltepa. E bine aşa.

*Balzaminova :* Iar dacă vreunul îşi ia nasul la purtare că nu te mai înţelegi cu el, şi deodată îi dă cineva peste nas, la asta-i zice „asaje".

*Balzaminov :* Nu le ştiam, mămico, şi sînt nişte vorbe frumoase. Asaje, asaje..."

(OSTROVSKI, *CÎND DOI SE CEARTĂ...*)

„Se aşază stîngaciul la masă şi stă şi cînd vine vorba să întrebe pe cineva pe englezeşte habar n-are. Dar pe urmă a aflat ce să facă : să ciocănească aşa cu degetul în masă şi după aia să-şi arate gura, iar englezii au priceput şi au început să-l servească, dar nu întotdeauna cu ce trebuie, dar nici el nu ia dacă nu-i convine ceva. Îi dădură un studing [intraductibil, de la studeni — piftie, cu aceeaşi

rădăcină ca și studionîi — rece] în flăcări ; el zice : nu știu dacă se poate și mînca și n-a servit, atunci ei au schimbat și i-au dat altceva să mănînce. Nici vodca lor n-a băut, că e verde, de parcă e făcută cu chipăros, a ales și el ceva care era mai naturel și a început să-l aștepte pe curier la răcoare.

Iar persoanele cărora curierul le-a dat nimfăzoria s-au uitat la ea în aceeași clipită în cel mai puternic micscop și au și trimis descrierea la știrile poblițiste, ca să apară mîine spre știința tuturor un calomnion".

(LESKOV, *STÎNGACIUL*)

Lexicul original al acestei povestiri servește în primul rînd la crearea unui *fundal narativ caracteristic*. Lexicul însuși (și sintaxa) îl caracterizează pe povestitor. Pe de altă parte, „etimologiile populare" creează un spațiu pentru acele sugestii semantice (calomnion este egal cu foileton etc.) care implică un efect comic.

Limbajul lui Leskov este plin de aceste producții lexicale justificate prin „etimologia populară" : Abolon polvederski", „veroiația", „buremetrî", „ajidația", „ukușetka", „graf Kiselvrode", „Tverdizemnoie more", „dolbița umnojenia" [1].

Remarcăm însă că în „etimologiile populare" reale sînt destul de rare cazurile contaminării semantice a cuvintelor. Astfel, dacă în loc de „kerasin" [gaz] — se spune „karasin", realizînd deci o asociere cu „karas" [caras], nimeni nu face nici o legătură între gaz și caras. Pentru „etimologiile populare" literare, artificiale, este caracteristică în primul rînd contaminarea semantică, ea devine o sursă de efect comic prin apropierea neașteptată a două noțiuni : foileton — calomnion (adică foiletonul este o formă a calomniei gazetărești). Contaminarea semantică este posi-

[1] În ordine : „Abolon jumate de găleată", „probabil", „măsurători de furtună", „așteptarea", „canapea", „contele un fel de chiselniță", „Marea pămîntului tare", „toceala înmulțirii".

bilă şi în afara justificării pe care o dă graiul intermediar, de ex. :

„Dorogaicenko, Gherasimov, Kirilov, Rodov — ce peisaj uninominalizat".

(V. MAIAKOVSKI)

De aceeaşi categorie a fenomenelor stilistice generate de deformarea vorbirii ţine şi imitarea limbii ruse vorbite de către străinii care o stăpînesc prost. În cazul acesta se subliniază de obicei modificările fonetice şi morfologice ale cuvintelor, ca şi introducerea unui lexic străin în limba rusă :

„Tumneata primait un cas de stat, cu lemne, cu liht (*Licht*-lumină) şi nu eşti temn de asta, a sunat răspunsul lui Krestian Ivanovici, un răspuns aspru şi înspăimîntător ca o condamnare".

(DOSTOIEVSKI)

Cf. cazul invers — deformarea unei limbi străine în vorbirea ruşilor :

„Purcua vu tuşe, purcua vu tuşe, a strigat Anton Pafnutici conjugînd cu chiu cu vai verbul rusesc „tuşu" (sting) într-o manieră franţuzească. Nu pot dormi în întuneric".

(PUŞKIN)

În sfera variantelor dialectale trebuie inclusă întrebuinţarea lexicului diverselor grupuri profesionale, ca şi a graiurilor care apar în anume contexte existenţiale — aşa-zisele jargoane (jargonul hoţilor, „argot"-ul declasaţilor etc.). Exemple ale acestui tip de dialectism pot fi întîlnite în povestirile marinăreşti ale lui Staniukovici *, în nuvelele despre vagabonzi ale lui Maxim Gorki etc. Iată un exemplu de imitare a lexicului profesional (medical) într-una din schiţele din tinereţe ale lui Cehov :

„*Romanul unui doctor.* Dacă te-ai făcut bărbat matur şi ai terminat-o cu ştiinţele, atunci *recipe : feminam unam,*

iar zestrea *quantum satis*. Aşa am şi făcut : mi-am luat *feminam unam* (legea nu-ţi permite să-ţi iei două) şi zestrea. Încă din Antichitate erau blamaţi cei care se însoară fără zestre (Ihtiozaur, XII, 3). Mi-am cumpărat cai, un apartament la primul etaj, am început să beau *vinum gallicum rubrum* şi mi-am cumpărat o şubă de 700 de ruble. Într-un cuvînt, am început să trăiesc *lege artis*. *Habitus*-ul ei e în ordine. Statura mijlocie. Culoarea pielii şi a mucoasei este normală, stratul subcutanal este dezvoltat satisfăcător. Pieptul are un contur regulat, nu sînt simptome de răguşeală, respiraţia vezicală. Bătăile inimii sînt regulate. În sfera fenomenelor psihice se remarcă o singură dereglare : vorbeşte şi ţipă prea mult. Din cauza flecărelii ei sufăr de hipertrofia nervului auditiv drept" etc.

Tot de jargon ţin şi aşa-numitele „vulgarisme", folosirea în lucrările literare a cuvintelor triviale din lexicul limbajului familiar neliterar («сволочь» — nemernic, cu o altă nuanţă afectivă, însă ; «стерва» — ticălos, cu o nuanţă, însă, dintre cele mai dure).

De ex. :

Нами
лирика
в штыки
неоднократно атакована,
Ищем речи
точной
и нагой
Но поэзия —
пресволочнейшая штуковина,
Существует —
и ни в зуб ногой.[1]

(V. MAIAKOVSKI)

[1] Noi am tot atacat cu baioneta lirica, / Tot căutăm o vorbă nudă şi precisă, / Dar poezia-i o chestie teribil de parşivă, / Există şi nu-i pasă de nimic.

De fapt, sfera „jargonului“ este cea care generează varietatea stilistică a lucrărilor în proză ; acestea, în funcție de scopurile pe care le urmăresc, utilizează forme ale limbii vorbite care într-un fel s-au „izolat“ și care sînt curente în anumite condiții ale existenței și pentru anumite pături. Acest limbaj sugerează reprezentarea condiției sale existențiale și scriitorul îl vehiculează ca procedeu pentru a caracteriza mediul descris sau ca prin tipul de vorbire să schițeze un personaj sau — în plan parodic — să provoace, prin contrastul dintre temă și stil, un efect comic sau grotesc (un comic monstruos, maladiv).

ARHAISME. Arhaismele sînt cuvinte învechite, ieșite din uz.

Un exemplu de arhaisme preluate din lexicul secolului al XVIII-lea îl constituie următoarea scrisoare a lui Gorbunov *, stilizată în spiritul secolului al XVIII-lea :

Присылаемая при сем персона суксессора в надлежащей конфиденции находиться у вас имеет и никому генерально оную не объявлять и от подлых всячески скрывать надлежит, дабы какой бездельник и мизерабельный человек, малодушием своим сатисфакции не учинил и в тайную канцелярию о сем не донес»[1].

Arhaismele cele mai caracteristice sînt *slavonismele*, deoarece pînă în secolul al XVIII-lea limba literară a Rusiei a fost cea slavonă, lexicul căreia a fost asimilat de limba literară rusă și numai cu timpul acest lexic a început să iasă din circulație ca rezultat al impunerii formelor rusești. Slavonismele sînt simptome ale stilului înalt și în limbajul poetic al secolului al XIX-lea rămîn aproape in-

[1] „Persoana succesorului care v-a fost remisă cu aceeași ocazie trebuie să se afle la domniile voastre într-o stare confidențială corespunzătoare, nimeni nu trebuie să fie pus în cunoștință de cauză, persoana trebuie să fie ascunsă de cei mizeri, ca nu cumva vreun om ticălos și mizerabil să producă vreo neplăcere făcînd un denunț la cancelaria secretă.“

sesizabile, datorită tradiției și obișnuinței. Astfel cînd Pușkin scria:

Стояли *стогны* озерами,[1]

el nu realiza cuvîntul «стогны», pe fundalul limbajului poetic, ca moment arhaic. Slavonismele sînt purtătoare ale unei tente arhaizante în poezia contemporană, ca de pildă:

Когда двух воль возносят окрыленья
*Единый* стон,
И снится двум, в *юдоли* разделенья,
Единый сон, —
Двум *алчущим* — над звездами разлуки
Единый лик, —
Коль из двух душ *исторгся* смертной муки
Единый крик
*Се,* он воскрес! — в их жертвенные слезы
Глядит заря...
*Се,* в мирт одет и в утренние розы
Гроб алтаря...[2]

(VIACESLAV IVANOV)

Sau:

Молоть устали жернова.
Бегут испуганные *стражи,*
И всех *объемлет* призрак вражий
И *долу* гнутся дерева.[3]

(A. BLOK)

---

[1] Ca lacuri străzile erau.

[2] Cînd înaripările a două voințe înalță / Un singur geamăt, / Și cei doi visează în amărăciunea distanțării / Un singur vis, / Cînd doi sînt însetați sub stelele despărțirii / De un singur chip / Și din cele două suflete izbucnește al chinurilor morții / Un singur țipăt, / Ci el a înviat! — în lacrimile lor de jertfă / Privesc zorile... / Ci e-mbrăcat în mirt și-n trandafiri ai dimineții / Al altarului sicriu.

[3] Pietrele au obosit să macine. / Străjile înspăimîntate fug, / Și pe toți îi cuprinde spectrul dușman / Și pomii se apleacă la pămînt.

„Slavonismele“ de acest tip ne dau o imagine a tradiției stilului poetic „înalt“.

Limba slavonă se utilizează în cărțile religioase — în *Biblie*, în slujbele religioase etc. Adesea se face apel la slavonisme pentru a crea o senzație a stilului biblic. În acest caz slavonismele devin *bibleisme*. Astfel, în poezia lui Pușkin *Prorocul*, prezența îmbelșugată a slavonismelor sugerează limbajul biblic :

Восстань, пророк, и виждь и внемли,
Исполнись волею моей,
И обходя моря и земли
Глаголом жги сердца людей.[1]

Există însă și o categorie aparte a slavonismelor, cele care aparțin stilului „oficial“ și care mai circulă și acum în limbajul birocratic, caracterizat prin cuvinte și expresii de tipul : «препровождая при сём» [însoțind cu], «в ответ на каковое отношение» [ca răspuns la hîrtia dumneavoastră], «согласно вашего распоряжения» [în conformitate cu dispoziția dumneavoastră] etc.

Slavonismele de acest tip nu contribuie la o elevare a stilului, ci dimpotrivă, la o degradare a lui.

Trebuie făcută o disociere a arhaismelor stilistice și a arhaismelor lingvistice. În lingvistică prin arhaism se înțelege cuvîntul care aparține unui grup lexical mort și care a supraviețuit cuvintelor analoge. Astfel, în limba rusă s-a păstrat un număr remarcabil de slavonisme, care coexistă uneori cu echivalentele lor rusești. De pildă : гражданин-горожанин [orășean], надежда-надёжа [speranță] — forma rusă se consideră aparținînd dialectului neliterar, глава-голова [cap, căpetenie], нрав-норов [nărav] etc. Aceste arhaisme au de obicei un alt sens în raport cu cuvîntul rusesc, ele țin de sfera cuvintelor

---

[1] Te ridică, prorocule, privește și ascultă, / Te umple de voința mea / Și colindînd pămîntul și mările / Arde inimile cu cuvîntul.

abstracte, „elevate“ (compară semnificaţiile cuvintelor: глава-главный, голова-головный, преграда-перегородка [conducător — important, cap — de cap, de frunte, obstacol — despărţitură].

Ca orice alt strat lexical, şi slavonismele, folosite într-un context necorespunzător, provoacă un efect comic şi parodic. Pe aceasta s-au bazat, mai ales în secolul al XVIII-lea, autorii poemelor comice, care expuneau într-un stil elevat întîmplări vulgare şi comice.

NEOLOGISME. Prin neologisme se înţeleg cuvintele de o formaţie recentă, inexistente anterior în limbă. Plecînd de la legile formării cuvintelor în limba rusă, putem, prin analogie cu cuvintele existente, să creăm cuvinte noi care să fie perfect inteligibile. Utilizarea neologismelor, aşa-numita creaţie lexicală, se bucură de o mare răspîndire în poezie, dar trebuie remarcat că funcţia cuvintelor astfel create este foarte variată şi depinde de procedeul prin care a fost format cuvîntul. Dacă un cuvînt este creat prin analogie cu cuvintele arhaice, neologismul poate să joace rolul unui arhaism. Dacă, de pildă, într-o scrisoare stilizată, de tipul scrisorii citate a lui Gorbunov, vom introduce un cuvînt nou format, care să aibă o rădăcină franceză, acest cuvînt, prin analogie cu celelalte cuvinte din context, va căpăta semnificaţia unui arhaism. Astfel, în cuvintele de mai jos ale ţarului Berindei din piesa *Fata de zăpadă* a lui Ostrovski:

Небесными кругами украшают
*Подписчики* в палатах потолки
Высокие ...[1]

cuvîntul «подписчик» în sens de „artist“ a fost probabil creat de Ostrovski, dar, în seria lexicului arhaizat al limbajului lui Berindei, acest neologism îndeplineşte o funcţie de arhaism.

---

[1] Cu cercuri celeste împodobesc / Artiştii-naltele tavane ale / Sălilor...

Etimologiile populare la Ostrovski și Leskov, folosite ca lexic al unei vorbiri orășenești intermediare, sînt în cele mai multe cazuri cuvinte nou create. Aceleași neologisme cu trimitere la particularitățile graiurilor (pseudobarbarismele, justificate prin utilizarea cuvintelor în contexte existențiale date) le întîlnim și în următoarele exemple din Leskov :

„A, aveți și o școală aici. Ei, dar prăpădită[1] mai e camera asta, ei, dar nu-i nimic, pentru o școală merge".

„Și foarte bine : aveți, domnii mei, și bere și miere și o să vă aranjez un *lampopo*, că... Termosesov și-a sărutat degetele și a adăugat : — și propria voastră limbă o s-o înghițiți.

— Ce e lanpopo ? a întrebat Ahilla.

— Nici un lanpopo, lampopo, e o băutură, se face din bere și miere." [2]

*(ENORIAȘII)*

În toate cazurile de mai sus, neologismele sînt introduse ca un fapt lexical anorganic. Adesea însă neologismele sînt introduse ca un lexic propriu limbajului operei. Așa sînt, de pildă, neologismele lui Benediktov :

Кто ж идет на вал гремучий
Через молинию небес ?
Это он — корабль могучий,
Белопарусиный, пловучий
Волноборец — водорез ! [3]

---

[1] În original. «плохандрос», cuvînt format din rădăcina «плох» — rău, prăpădit — plus un sufix fantezist. Este un tip de neologism folosit din plin de Cehov în schițele sale din tinerețe (n.t.).

[2] Cuvîntul „lampopo", s-a obținut prin anagrama cuvîntului «пополам» [pe din două] : s-a invertit ordinea începutului și a sfîrșitului cuvîntului ; este un procedeu practicat în limbajele „secrete", în jargoane.

[3] Cine atacă valul răsunător / Prin fulgerul cerului ? // E el — vasul puternic, / Cu albă pînză plutitorul / Luptător cu valurile — tăietor de valuri. /

«Простн !» я промолвнл моей ненаглядной,
У ног ее брякнул *предбитвенный* меч...[1]

La Benediktov se întîlnesc neologisme în genul : «волнотечность» [curgerea valurilor], «возмужествовать» [a deveni curajos], «головосек» [tăietor de capete], «запанцыриться» [a se înveşmînta în zale], «зуболомный» [cel ce rupe dinţi], «нетоптатель» [cel care nu calcă în picioare], «сорвиголовный» [drac împieliţat, neologismul este de fapt o formă adjectivală], «чужеречить» [a vorbi în limbi străine], «яичность», [care este al oului] etc.

Mai recent, neologismele poetice sînt cultivate de Igor Severianin * :

Я, гений, Игорь Северянин,
Своей победой упоен,
Я повсеградно оэкранен,
Я повсесердно утвержден...[2]

Neologismele au funcţii diferite. În perioada constituirii limbii literare, neologismele apar ca un rezultat al căutării de cuvinte noi pentru noile noţiuni. Astfel, multe cuvinte au fost introduse în limba literară de Karamzin ** (de pildă, «промышленность» — industrie).

Neologismele lui Benediktov şi Severianin reprezintă, evident, un alt fenomen : sînt cuvinte noi care definesc noţiuni vechi. Ele se constituie pentru reîmprospătarea expresiei verbale a unor formule banale, pentru evitarea *şablonului* lexical.

Trebuie spus însă că pentru neologisme în general importantă este nu atît funcţia lor lexicală, cît modul în care se formează. Ca un neologism să fie inteligibil este necesar să fie constituit cu ajutorul aşa-ziselor „morfeme vii", adică a acelor morfeme a căror pondere în procesul de creare a cuvintelor este sesizată şi care, din această cauză, creează şi acum cuvinte noi. Receptînd cuvîntul receptăm

---

[1] „Iartă-mă !" i-am spus iubitei mele, / La picioarele ei a zăngănit paloşul de dinainte de bătălie... /

[2] Eu, geniul Igor Severianin, — Sînt îmbătat de victoria mea, / Sînt ecranizat în toate oraşele, / Sînt decretat în toate inimile.

totodată şi modul în care este format, părţile şi morfemele din care este compus şi principiul de constituire. Se realizează chiar modul de formare a cuvîntului, *morfologia poetică*. Şi de obicei fiecare epocă îşi are morfologia sa poetică. Astfel pentru începutul secolului al XIX-lea (şi chiar înainte — pentru sfîrşitul secolului al XVIII-lea) au fost caracteristice adjectivele compuse de tipul epitetelor constante homerice (v. mai jos) — „galben-roz", „argintiu-azuriu", „cel iute de picior", „verde-pletos", „auriu-de peruzea" etc.

În neologismele lui Benediktov se întîlneşte foarte frecvent formarea substantivelor de la adjective cu ajutorul sufixului formativ «ность» «яичность», «сладкопевность», «разгульность», «недолготечность», «неумягчаемость» [1]. Pe de altă parte sînt frecvente şi verbele formate de la adjective cu ajutorul sufixului «ствовать»: «селадонствовать», «рифмоплетствовать», «возмужествовать» [2]. Dar, alături de aceste neologisme, capătă un caracter de cuvînt poetic şi cuvintele existente terminate în «ность» şi «ствовать» — «вечность» [eternitate], «безумствовать» [a fi cuprins de demenţă).

În stilul poetic ne întîlnim uneori cu o selecţie a epitetelor adjectivale cu un anumit sufix — «ивый»: «молчаливый», «ревнивый», «гульливый»; «истый» — «лучистый», «серебристый» «волнистый» etc. [3]. Sînt foarte caracteristice neologismele cu totul originale ale lui Hlebnikov *, care au jucat un mare rol în constituirea limbajului futurismului contemporan.

PROZAISME. Prozaism se numeşte cuvîntul care ţine de lexicul prozaic, utilizat însă într-un context poetic.

În poezie funcţionează cu o forţă deosebită legea tradiţiei lexicale. În versuri trăiesc cuvinte care au ieşit de mult din uzul prozei, pe de altă parte, însă, în versuri

---

[1] De la: de ou, dulce cîntat, dezlănţuit, pe durată scurtă, neîmblînzit.

[2] De la: Seladon, făcător de rime, matur.

[3] Tăcut, gelos, petrecăreţ; radios, argintiu, unduios.

pătrund cu multă dificultate cuvinte de proveniență recentă, care și-au căpătat din plin dreptul la existență în proză. Din această cauză, fiecare epocă are un șir de cuvinte care nu se utilizează în versuri. Prozaismul este introducerea acestor cuvinte în poezie :

Я снова жизнн полн : таков мой органнзм
(Извольте мне простнть ненужный прозанзм)[1].

(PUȘKIN)

În categoria prozaismelor, la începutul secolului al XIX-lea, erau socotite cuvintele care aveau sinonime poetice. De pildă cuvîntul «корова» [vacă] era înlocuit în poezie de cuvîntul «телица», «лошадь» [cal] — de «конь», «глаза» [ochi] — de «очи», «щеки» [obraji] — de «ланиты», «рот» [gură] — de «уста». Sinonimia poetică a fost canonizată de tradiție. Introducerea unui sinonim din vorbirea curentă era socotită drept „prozaism". De același tip de prozaisme ține și utilizarea unui cuvînt tehnic sau științific în poezie.

Teoria selecției cuvintelor cu o tentă lexicală diferită a fost formulată încă de Lomonosov *, care împărțea stilurile în : elevat, mijlociu și umil, în funcție de circulația cuvintelor în literatură și în vorbirea comună. Varietatea stilurilor lexicale nu se limitează, desigur, la cele trei clase.

Categoriile de selecție a cuvintelor în funcție de coloritul lor lexical pe care le-am enumerat aici nu epuizează nici pe departe cazurile posibile. Principiul procedeului însă e clar : el constă în selectarea cuvintelor asociate cu un anume mediu lexical.

În aplicarea acestui procedeu trebuie relevate două cazuri. În primul caz, limbajul literar este saturat de cu-

---

[1] Iar sînt plin de viață : așa mi-e organismul / (Vă rog să-mi iertați prozaismul inutil).

vintele unui singur colorit literar şi astfel acest colorit se extinde asupra întregului limbaj. Stilul lexical al limbajului devine consecvent şi unitar.

Un astfel de limbaj — cu un lexic uniform — se numeşte *stilizat*, dacă stilul lexical ales nu este propriu genului literar abordat. Astfel, povestirea lui Leskov sau scrisoarea lui Gorbunov sînt nişte stilizări. Stilizarea pretinde nu numai o selecţie lexicală, dar şi o sintaxă corespunzătoare stilului lexical dat. La baza stilizării se află imitarea unei limbi străine.

Dacă stilizarea e însoţită de o tratare comică a stilului lexical, atunci avem de a face cu o *parodie a stilului*. Caracterul parodic se obţine prin neconcordanţa dintre stil şi materialul tematic al limbajului (de pildă, descrierea unor fenomene contemporane într-un limbaj din secolul al XVII-lea) sau prin alte modalităţi ale contrastului comic. În povestirea lui Leskov sînt elemente ale parodiei, ceea ce concordă cu subiectul satiric.

În ultimul timp este deosebit de răspîndită stilizarea vorbirii comune a diverselor straturi sociale. Un model al acestui gen de stilizare îl întîlnim în schiţele lui Zoşcenko *.

Iată un exemplu de acest tip de stilizare, oferit de nuvela *Scrisoarea* din cartea lui I. Babel *Armata de cavalerie*, nuvelă în care este stilizat lexicul scris al unui ostaş al Armatei Roşii :

„Iubita noastră mamă, Evdokia Feodorovna Kordiukova. Mă grăbesc să-ţi scriu că mă aflu în Armata Roşie de cavalerie a tovarăşului Budionîi şi tot aici se află şi cumătrul dumitale Nikon Vasilievici, care este în momentul de faţă erou roşu. Dumnealui m-a luat la el, în expediţia Secţiei politice, unde ducem broşuri şi ziare pe front — Izvestia din Moscova, Pravda din Moscova şi iubitul şi aprigul nostru Cavaleristu Roşu, care orice ostaş din linia întîi vrea să-l citească, după asta taie eroic şleahta, iar eu o duc foarte grozav aici cu Nikon Vasilievici“.

Cf. exemplele corespunzătoare (utilizarea provincialismelor) din Vsevolod Ivanov.

Uneori selecţia lexicală se înrudeşte prin funcţia sa cu citatul [1].

Cu totul alt caracter îl reprezintă cazurile cînd lexicul extracontextual este întîmplător şi cuvintele cu un colorit lexical vădit sînt introduse într-un limbaj în care acest colorit este absent. Este cazul barbarismelor (exceptînd stilul macaronic, care reprezintă un fenomen de stilizare parodică), a prozaismelor izolate în poezie etc.

În cadrul procesului de stilizare cuvintele în sine susţin impresia generală, în cazul introducerii unui lexic extracontextual cuvintele date atrag atenţia asupra lor şi capătă o mare pondere semantică.

[1] *Citatul.* Uneori cuvintele străine sînt incluse în limbaj chiar în calitatea lor de cuvinte străine, ca în procesul receptării să reiasă clar că ele nu aparţin celui care vorbeşte. Aceste cuvinte se numesc citate. De obicei citatele nu se reduc la un singur cuvînt, ci se compun din fraze întregi, de pildă versurile de început ale lui Puşkin din ***Ruslan şi Ludmila*** :

Дела давно минувших дней
Преданья старины глубокой —

sînt un citat — o traducere din Ossian. Blok includea în poeziile sale versuri din Polonski* , Maikov ** şi alţii. În vorbirea comună apelăm adesea la citate, cu precădere din fabule (de ex. : «А Васька слушает, да ест», „Iar motanul Vaska ascultă şi mănîncă) din Krîlov ***, opere dramatice etc. Cf. procedeul citatului în ***Evgheni Oneghin*** de Puşkin :

„Poor Iorick ! молвил он уныло, —
Он на руках меня держал“.

(cap. II, XXXVII, citat din *HAMLET* de SHAKESPEARE).

И мнится, с ужасом читал
Над их бровями надпись ада :
Оставь надежду навсегда.

(cap. III, XXII, citat din DANTE : „*Lasciate ogni speranza*“).

## 2. MODIFICAREA SENSULUI CUVÎNTULUI (SEMANTICA POETICĂ. TROPII)

Sensul exact cuvîntul şi-l capătă în frază. Într-o mare parte a frazelor cuvintele sînt legate între ele atît de strîns şi se află într-o asemenea interdeterminare, încît se creează posibilitatea ca din frază să fie extrase unele cuvinte, fără ca fraza să-şi piardă sensul. În această situaţie în locul cuvîntului extras poate să fie introdus un altul, iar sensul acestui din urmă cuvînt va fi definit de context. Faptul că sensul este determinat adesea de context, iar nu de cuvînt, este demonstrat de prezenţa în vorbirea comună a cuvintelor lipsite de sens sau, mai exact, cu un sens universal. E cazul cuvîntului „chestie" care înlocuieşte orice substantiv sau a cuvîntului „asemenea"

---

И вот общественное мненье!
Пружина чести, наш кумир!
И вот на чем вертится мир!

(cap. VI, str. XI, primul vers e citat din *PREA MULTĂ MINTE STRICĂ* de GRIBOIEDOV *)

И вот: «свободная стихия»,
Сказал бы наш поэт родной, —
Шумишь ты, как во дни былые,
«И катишь волны голубые
И блещешь гордою красой!...»

(TIUTCEV ** citatul este din Puşkin).

Cf. citatele frecvente şi întinse din romanele lui Pilniak * * *.

Trebuie remarcate două cazuri în folosirea citatelor: 1) Folosirea citatelor străine în sensul exact în care le-a folosit autorul. Este un mod de a cita caracteristic pentru lucrările ştiinţifice. O altă folosire, frecventă în poezie, este cea a citării parodice, cînd cuvintele străine sînt vehiculate într-un sens nou şi neaşteptat. Efectul artistic al citatului constă în faptul că acesta generează imaginea operei citate, ceea ce duce la confruntarea a două serii lexicale — cea citată şi cea care citează. Acelaşi fenomen are loc şi în cazul selecţiei lexicale, cînd fundalul vorbirii autorului contrastează cu limbajul, ca să zic aşa, „citat", din care se realizează împrumuturile.

care înlocuieşte orice adjectiv. În limba franceză cuvîntului „chestie“ îi corespunde „un chose“ (substantiv masculin, spre deosebire de „une chose“ — „lucru“; „un chose“ se foloseşte ca adjectiv), de la care se formează un alt cuvînt universal — verbul „choser“, extrem de utilizat în vorbire. Aceste cuvinte se utilizează atunci cînd cel care vorbeşte este pus în dificultate cu alegerea cuvîntului potrivit, al cărui sens însă este determinat de context. Funcţia semantică a acestor cuvinte o aminteşte pe cea a pronumelor, cu diferenţa că pronumele se foloseşte în locul unui cuvînt spus şi sensul pronumelui este determinat de cuvîntul spus, pe cînd cuvintele neutre îşi capătă sensul numai din context. Fără aceste cuvinte fraza s-ar destrăma, întrucît ar lipsi unele părţi componente necesare pentru desăvîrşirea şi unitatea sintactică a frazei. Cuvintele neutre umplu un loc gol şi prin aceasta arogă frazei o formă terminată şi rotundă. Contextul le conferă sensul. În acelaşi mod orice cuvînt poate fi forţat să însemne ceva ce nu conţine în semnificaţia sa potenţială, altfel spus, se poate modifica sensul de bază al cuvîntului. Procedeele de modificare a sensului fundamental al cuvîntului se numesc *tropi*. Cînd avem de-a face cu un trop, trebuie să deosebim sensul propriu al cuvîntului (sensul utilitar obişnuit) de cel figurat, determinat de sensul general al contextului. Astfel, ochii pot fi denumiţi stele. În acest caz, în contextul nostru sensul figurat al cuvîntului „stele“ va fi noţiunea „ochii“.

În tropi se distruge sensul fundamental al cuvîntului; de obicei, ca o consecinţă a distrugerii sensului propriu, sînt receptate indiciile secundare. Astfel, denumind ochii drept stele, în cuvîntul stele receptăm indiciul strălucirii (care poate să nu apară în sensul său direct, de pildă, „stele palide“, „stele stinse“ sau, într-un context astronomic, „stele din constelaţia Lirei“). În afară de asta apare atributul emoţional al cuvîntului : întrucît noţiunea „stele“ se raportează la sfera noţiunilor socotite convenţional „elevate“, denumind ochii drept stele investim o anumită emoţie a uimirii şi a admiraţiei. Tropii au

calitatea de a trezi o atitudine emoţională în raport cu tema, de a sugera nişte sentimente, au un sens totodată axiologic şi afectiv.

La tropi deosebim două cazuri fundamentale : metafora şi metonimia.

METAFORA. În acest caz, obiectul sau fenomenul definit de sensul direct, fundamental, n-are nici o legătură cu sensul figurat, dar unele indicii secundare într-un anume aspect al lor pot fi transferate asupra obiectului sau a fenomenului exprimat de trop. Altfel spus, obiectul semnificat de sensul direct al cuvîntului are o anume *asemănare* indirectă cu obiectul sensului figurat. Deoarece ne punem involuntar întrebarea de ce anume acest cuvînt a definit această noţiune, vom depista repede indiciile secundare, care joacă un rol de legătură între sensul direct şi cel figurat. Cu cît sînt mai multe indicii şi cu cît ni le imaginăm mai firesc, cu atît tropul este mai puternic şi mai eficient, cu atît încărcătura lui emoţională este mai densă, cu atît „ne tulbură" mai mult.

Această ipostază a tropului se numeşte *metaforă*. Exemple de metaforă :

Пчела из *кельи* восковой
Летит за *данью* полевой.[1]

„Chilia" este stupul, iar „tributul" — polenul. Psihologia apropierii celor două noţiuni este clară şi nu necesită explicaţii. Important este motivul negativ : absenţa oricăror legături directe între noţiunea de chilie şi cea de stup, pe de o parte, şi între tribut şi polen, pe de alta. Dar în imaginea chiliei apar nişte indicii secundare (înghesuială, o existenţă claustrată) analoge imaginii stupului ; „tributul" la rîndul său generează o imagine

[1] Din *chilia* de ceară albina / Zboară după *tributul* cîmpului.

a strîngerii etc., prezentă în procesul strîngerii polenului de către albine.

Metafora poate fi exprimată prin verb:

*Горит* восток зарею новой...
Война *паслась* на всех лугах...
*Вкушать* сон... etc.[1]

Deosebit de frecvente sînt metaforele adjectivale: „ochi *de smarald*", „buturugă *căruntă*", „rază *de aur*", „gînd *de plumb*".

Pentru metafore sînt caracteristice următoarele momente ale apropierii între sensul direct și cel figurat:

1. Obiecte și fenomene ale naturii moarte sînt denumite de cuvinte care exprimă fenomene vii, de ex.:

Сойдут глухие вечера...
*Змей* расклубится над домами...[2]

(A. BLOK)

Земля *кричала* при обвале...[3]

(N. TIHONOV)

*Глядится* тусклый день в *окно*...[4]

Cf. descrierea iernii:

О, *старость* могучая круглого года,
Тебя я приветствую вновь...[5]

(I. KONEVSKOI) *

Cf. metafora inversă:

«Златые дни моей *весны*.[6]

(MILONOV) **

---

[1] Răsăritul *arde* în zorile noi... / Războiul *păștea* pe toate luncile... / Să *guști* somnul...
[2] Serile surde se vor apropia... / *Șarpele* se va învolbura deasupra caselor...
[3] Prăbușindu-se pămîntul *a țipat*...
[4] Ziua tulbure *se uită pe fereastră*...
[5] O, puternica *bătrînețe* a anului întreg, / Te salut din nou...
[6] Zilele de aur ale *primăverii* mele.

Acest mod de apropiere a naturii de faptele vii ale omului se numeşte antropomorfism.

2. Abstractul este înlocuit de concret; fenomenele morale şi psihologice sînt înlocuite de cele fizice:

И веков *струевый водопад,*
Вечно грустной спадая волной,
Не замоет к былому возврат,
Навсегда засквозив стариной.[1]

(A. BIELII) *

Есть человек: ему *свежо* —
*Он перестроен снизу вверх!*[2]

(N. TIHONOV)

Efectul provocat de metaforă este definit adesea prin cuvîntul „imagine“: expresia metaforică este *plastică,* însă chiar şi cuvîntul imagine în accepţia de faţă este o metaforă. De fapt, metafora poate să nu genereze nici o reprezentare senzorială. Cuvintele „chilie“ şi „tribut“ nu provoacă nici o imagine, în sensul strict al cuvîntului. Dacă unele metafore, mai ales cele adjectivale (ochi de smarald, buturugă căruntă, rază de aur) pot provoca o reprezentare plastică (deoarece raza apare cîteodată ca un fir de aur etc.), faptul nu constituie deloc o regulă şi, de pildă, „gîndurile de plumb“ nu pot provoca nici o imagine. E limpede că, pentru a fi posibilă o reprezentare „plastică“, e necesar ca şi cuvintele în sine să provoace reprezentări senzoriale, un caz nu prea răspîndit în metaforă.

Trebuie să remarcăm şi faptul că un cuvînt metaforic se află întotdeauna într-un context, iar semnificaţia acestuia împiedică o reprezentare clară în planul semnifica-

---

[1] Şi *cascada de şuvoaie* a veacurilor, / Căzînd mereu în valuri triste, / Nu va acoperi reîntoarcerea spre ce a fost, / Adiind într-una a trecut.

[2] Există un om şi omu-i proaspăt, / E refăcut de jos în sus!

ţiei primordiale a cuvîntului. În locul acestei reprezentări apare senzaţia unei *posibilităţi semantice*, care este receptată emoţional, deoarece nu poate fi conştientizată în întregime. „Imaginea" nu poate să apară decît cu condiţia izolării cuvîntului faţă de context, a unei atenţii speciale faţă de cuvînt şi a ignorării contextului. Într-o asemenea raţionare a cuvîntului, însă, pot să apară orice asociaţii psihologice, cu totul subiective şi arbitrare, nejustificate de context. Or, semnificaţia metaforei este cu totul obiectivă şi general valabilă. Asociaţiile subiective care apar în procesul concentrării atenţiei asupra semnificaţiei potenţiale a cuvîntului metaforic duc la ceea ce se numeşte „realizarea metaforei", adică la încercarea de a înţelege şi de a concorda sensul direct şi cel figurat al cuvîntului. Realizarea metaforei duce de regulă la perceperea unei contradicţii absurde a cuvîntului şi are drept rezultat un efect comic. Caracterul comic al realizării metaforei a fost speculat, de pildă, într-un film : după cuvintele eroului care descria frumuseţea metaforică a eroinei (ochii sînt stele, dinţii sînt perle, gîtul este de lebădă), pe ecran se demonstrează portretul realizat al eroinei cu un gît lung de lebădă, cu scîntei în loc de ochi şi cu o broşă de perle în loc de gură.

Cînd vorbim despre semnificaţia psihologică a metaforei, trebuie să remarcăm că utilizarea metaforică a cuvîntului, distrugînd conţinutul logic al acestuia, generează asociaţii emoţionale direcţionate într-un anumit fel (oricît ar fi uneori de vagi şi de indefinite). Nu gîndul nostru este cel care supravieţuieşte cuvîntului, ci sentimentul. În sensul acesta este caracteristic faptul că multe din cuvintele emoţionale ale limbajului practic au o origine metaforică, de pildă :
«дедушка», «голубчик», «скотина», «подлец»[1] (iniţial — un om dintr-o pătură joasă) etc.

[1] Bunic, porumbel, vită, ticălos.

Expresivitatea metaforei este generată nu numai de caracterul acelei „imagini" embrionare care este inclusă în metaforă, dar într-o mare măsură de coloritul lexical al cuvîntului metaforic, adică de perceperea mediului lexical din care a fost preluat cuvîntul.

Metafora nu este deloc o trăsătură specifică doar pentru limbajul poetic, ea se utilizează și în limbajul practic, în vorbirea comună. În procesul repetării cuvîntul începe să fie însoțit de sensul său secund (figurat) și astfel capătă o nouă semnificație fundamentală. Există foarte multe cuvinte care au un sens de origine metaforică (care și-au pierdut uneori sensul primar), de pildă „*a mișca* sufletul" (de aici „mișcător"), „cuvîntul viu" etc.

O clasă aparte de cuvinte metaforice este constituită de cele al căror sens secund a apărut ca urmare a necesității de a nominaliza un nou fenomen existențial. De obicei în aceste cazuri semnificația vechilor cuvinte se extinde asupra noilor noțiuni. Astfel, cînd a apărut hîrtia, cuvîntul «лист», care însemna numai frunză, s-a extins și asupra foii de hîrtie. O dată cu inventarea armelor de foc, cuvîntului «стрелять»[1] a început să semnifice nu numai tragerea cu arcul. Cînd a apărut mobila, diversele părți ale ei s-au numit „picior" (al mesei, al scaunului), „spătar" (cf. ureche, gîtul ceainicului etc.).

Fenomenul extinderii sensului se numește *catahreză*[2] și prin natura sa este mai apropiat de metonimie.

Metaforele lingvistice (cuvintele cu o origine metaforică a semnificației) nu sînt metafore în accepție stilistică, deoarece sensul secund este ca un sens primar. Metafora stilistică trebuie să fie nouă și neașteptată.

---

[1] Verbul „streliat", vine în limba rusă de la substantivul „strela" — săgeată. N.t.).

[2] Catahreză înseamnă „extindere", dar și „abuz". Uneori termenul se întrebuințează pentru a defini un trop exagerat, monstruos, de pildă, o metaforă de logică contradictorie, o metaforă aglomerată, cum ar fi : „*Aripa* dreaptă a fracțiunii s-a împărțit în cîteva șuvoaie". Dostoievski, caracterizînd stilul patetic al unui om băut, îi atribuie următoarele cuvinte : „Acest lucru îl *vede* numai *mîna* celui-de-sus".

Metaforele însă se repetă frecvent. În poezie sînt metafore tradiționale, de pildă, metaforele învățate încă în copilărie din operele clasicilor și reproduse în sensul lor figurat cu o conștiință clară a utilizării lor îndelungate. Sînt metaforele care au fost exemplificate mai sus : ochii — stele, dinții — perle. Aceste metafore tradiționale sînt pe jumătate gata să devină metafore lingvistice, și chiar devin în cazul unei utilizări mai frecvente. Astfel, „flacăra“ începe să semnifice „dragostea“. Dar acest al doilea sens metaforele tradiționale îl au numai în lexicul poetic. Folosite în discuție, creează impresia unui limbaj pretențios, „poetic“ (adesea cu o tentă ironică, parodică).

Tipul acesta de metafore „uzate“ poate fi *innoit*. În procesul de innoire se apelează la următorul procedeu : cuvîntul uzat se înlocuiește cu un sinonim. Astfel, dacă în locul cuvîntului „flacără“ (în sens de „dragoste“) se va spune „rug“, metafora ponosită se va împrospăta oarecum (cf. reîmprospătarea unui proverb la Dostoievski : „Acestea nu sînt decît floricele, *adevăratele fructe* urmează !“). Un alt procedeu de innoire a metaforei este dezvoltarea ei, completarea ei cu un epitet sau cu un alt cuvînt legat de ea prin sensul *direct*. Astfel este completat un cuvînt uzat ca «голубчик» cu epitetul «сизокрылий» [1].

Analizînd metaforele trebuie să ținem seama de relativa lor noutate sau de relativul lor tradiționalism.

Între diversele cazuri de folosire a metaforei trebuie să relevăm determinările metaforice (de regulă adjectivale).

EPITETE. Într-o analiză strictă a cuvîntului în planul unuia din sensurile sale fundamentale vom observa că acesta semnifică un fenomen dintr-un șir de fenomene similare. Eliberînd cuvîntul de toate asociațiile sale legate de natura lui lexicală, lingvistică, adică de coloritul lexical și emoțional, de indiciile accidentale, îl vom putea

---

[1] Intraductibil ca sens afectiv, literal : porumbel cu aripă vineție.

utiliza ca o definire strictă a unui anume fenomen obiectiv şi atitudinea noastră faţă de cuvînt va fi determinată de atitudinea noastră faţă de obiectul semnificat. Cuvîntul astfel înţeles devine *termen*. În acest fel, cuvîntul „triunghi“ în sensul său matematic înseamnă o anume figură matematică, realizată prin întretăierea a trei linii drepte (acelaşi cuvînt, dar într-o altă accepţie — ca termen muzical [1] — va semnifica un instrument de percuţie). Totalitatea fenomenelor semnificate de termen se numeşte *sfera* termenului, totalitatea indiciilor *comune pentru toate fenomenele* care intră în componenţa sferei se numeşte *conţinutul* termenului (sau a noţiunii corespunzătoare exprimate de termen). Astfel, sfera termenului (sau a noţiunii) „casă“ reprezintă totalitatea clădirilor la care se poate aplica acest cuvînt. Conţinutul noţiunii îl vor constitui indiciile care deosebesc aceste clădiri de alte obiecte (în cadrul indiciilor intră şi indiciul originii : casa este construită, peştera nu este casă ; şi indiciul destinaţiei : casa este făcută pentru găzduirea oamenilor etc.). Dacă însă ne vom concentra nu asupra tuturor caselor, ci numai asupra unei anume grupe de case, care se deosebeşte de celelalte printr-un indiciu sau printr-un şir de indicii, absente la celelalte case, vom constitui o nouă noţiune de *sferă redusă* (nu toate casele, ci numai unele), dar cu un *conţinut mai mare* (toate indiciile „casei“, plus însuşirea caracteristică numai pentru o anume grupă). Uneori această nouă noţiune poate fi exprimată printr-un singur cuvînt-termen, de pildă, vilă, izbă, cabană, conac, palat, gară şi altele. Sînt posibile însă şi cazurile cînd unei noţiuni noi nu-i corespunde un termen unic. În aceste cazuri se apelează la termeni compuşi, asociindu-se termenului general un determinativ gramatical, care conţine însuşirea ce disociază o grupă dată de fenomene din sfera generală a fenomenelor semnificate de termen. Astfel se creează termenii „casă de lemn“, „casă de trei etaje“, „casa statului“ etc. Determinarea gramaticală care îngustează sfera termenului şi care con-

---

[1] În româneşte, trianglu.

ţine o însuşire nouă, asociată conţinutului termenului, se numeşte *determinarea logică*. Funcţiile determinărilor logice constau în relevarea fenomenului determinat din grupa fenomenelor similare, în evidenţierea indiciilor care-l deosebesc.

Determinarea *poetică* se deosebeşte esenţial de cea logică, ea nu are o funcţie de detaşare a unui fenomen dintr-un grup de fenomene similare şi nici nu introduce un indiciu nou, absent în cuvîntul determinat. Determinarea poetică repetă indiciul inclus chiar în cuvîntul determinat, şi are drept scop să atragă atenţia asupra indiciului dat sau să exprime atitudinea afectivă a vorbitorului faţă de obiect. Astfel, cînd spunem „stepă întinsă“, „mare albastră“, nu deosebim „stepa întinsă“ de o alta (adică nu ne gîndim la o stepă îngustă) şi nici nu opunem „marea albastră“ unei mări de o altă culoare, nu facem decît să detaşăm indiciile date, apreciind importanţa lor pentru expresie. În majoritatea cazurilor, cînd vorbim despre fenomenele individuale, determinările sînt date într-un plan poetic, şi nu într-un plan logic. Determinarea poetică se numeşte *epitet*.

Ca şi în cazul determinării gramaticale, epitetele care însoţesc un substantiv se exprimă cu precădere printr-un adjectiv (pădurile pustii, bezna rece), cele care însoţesc verbe şi adjective se exprimă prin adverbe (a iubit fierbinte — iubirea fierbinte), dar epitetul poate fi exprimat şi altfel, de pildă, „sunetele *raiului*“, „a respira *răcoarea*“. Într-un sens limitat, prin epitete se înţeleg numai determinările substantivelor.

Trebuie remarcat că aceeaşi determinare gramaticală poate să fie şi poate să nu fie epitet. De pildă, dacă în expresia „trandafirul roşu“ prin cuvîntul „roşu“ definim un anume fel de trandafir pe care îl deosebim de trandafirul de lună, de trandafirul alb etc., atunci determinarea va fi logică. Dacă însă avem în vedere numai trandafirii roşii, cei mai obişnuiţi, atunci în expresia „trandafirul roşu“ determinarea evidenţiază însuşirea conţinută de cuvîntul „trandafir“ şi devine epitet.

Determinarea logică creează împreună cu determinatul un termen compus şi din această cauză este asociată mult mai strîns de determinat decît epitetul, care are un sens independent şi se pronunţă cu o mare independenţă, preluînd asupra sa măcar un accent logic redus. În procesul pronunţiei reliefarea epitet lui este cu atît mai intensă cu cît epitetul însuşi este mai neaşteptat. Epitetele *constante*, adică cele obişnuite şi tradiţionale (cer albastru, drum întins, cîmp larg, soarele arzător), se reliefează extrem de slab.

În unele stiluri poetice, epitetul a fost deosebit de cultivat şi aproape fiecare substantiv era însoţit de un epitet. De ex. :

Уж утра свежее дыханье
В окно прохладой веет мне.
На озаренное созданье
Смотрю в волшебной тишине;
На главах смоляного бора,
Вдали лежащего венцом,
Восток пурпуровым ковром
Зажгла стыдливая Аврора,
И с блеском алым на водах,
Между рядами черных елей
Залив почиет в берегах [1].

(A. MAIKOV, 1838).

Aceste epitete obligatorii se numesc „ornante". În stilul care cultivă epitetul ornant, aceste determinări sînt de regulă tradiţionale şi ineficiente în semnificaţia lor. Din cauza aceasta epitetele ornante se constituie din cuvinte indiferente, capabile să se asocieze cu orice. Astfel, în poezia din cel de al treilea deceniu al secolului al XIX-lea orice „fecioară" era neapărat „jună", „tandră" sau „dragă", orice „întuneric" — „tainic". În poezia de-

---

[1] A dimineţii *proaspătă* respiraţie a început / Să-mi adie prin fereastră răcoarea. / Mă uit în tăcerea *fermecată* / La creaţia cuprinsă de lumină ; / Aurora *cea sfioasă* a aprins / Pe capetele pădurii *smolite,* / Aşezată în depărtare ca o cunună, / Răsăritul ca un covor *de purpură,* / Şi cu o strălucire *roşie* pe ape, / Printre şirurile de brazi *negri,* / Golful se odihneşte între malurile sale.

scriptivă franceză din secolul al XVIII-lea orice detaliu peisagistic era „surîzător“ [în traducerile rusești — „vesel“] : „riant bocage“ [„crîng surîzător“] etc. Adesea simțim nevoia să utilizăm și în vorbirea comună epitete indiferente pentru a aroga frazei plenitudine și rotunjime, pentru a evidenția un determinat, și în acest caz folosim drept epitete cuvinte ca „asemenea“, „oricare“ etc. Cf : „De data aceasta simțeam o anume tulburare“ (Dostoievski, *Netoșka Nezvanova*, prima versiune, 1849. În cea de a doua versiune citim : „simțeam o *teribilă* tulburare“. Din această corectare reiese că „anume“ nu însemna de fel „nedefinită“ sau „neclară“, cum s-ar putea presupune, ci înlocuia un epitet nedepistat încă, dar necesar pentru împlinirea frazei. Ceea ce se vede clar, dacă lăsăm fraza fără epitet).

În poezia antică (în eposul homeric, de pildă) se observă frecvent epitete „constante“, adică epitetele care au fost asociate pentru totdeauna cu unele cuvinte sau nume, de pildă : „arcașul Apollo“, „Ahile cel iute de picior“, „zeița cu ochii de fulger“, „Hera cu tronul de aur“ etc.

În limbajul poetic epitetul este adesea metaforic. Este cazul expresiei „gînduri de plumb“.

Epitetul metaforic se deosebește de metafora obișnuită prin includerea unui element de *confruntare*. Se poate, de pildă, înlocui în context „dinții“ cu cuvîntul „perle“. Vom obține astfel o metaforă p ră, tot efectul ei constă în faptul că nu este folosit cuvîntul „dinții“. Se poate spune însă și „dinții de perle“. Aici epitetul „de perle“ joacă același rol ca și cuvîntul „perle“ în primul caz, cu deosebirea că este totuși pronunțat cuvîntul „dinții“, ceea ce ușurează înțelegerea propoziției. „Dinții de perle“ sau „perlele dinților“ generează o confruntare dintre cuvîntul care denumește obiectul în sens propriu și cel care îl denumește metaforic.

În acest sens, asistăm pe de o parte la o slăbire a metaforei, iar pe de altă parte se obține un efect special prin confruntarea a două cuvinte într-o accepție se-

mantică diferită (unul într-un sens direct, celălalt în sens figurat). Uneori, pentru a mări efectul, se alege un epitet aflat într-un raport de opoziţie sau de contradicţie cu determinatul, precum „dulce amărăciune", „linişte sonoră", „lumină sumbră" etc. Aceste epitete contradictorii (în accepţia proprie) poartă numele de *oxymoron*.

Epitetul metaforic reprezintă un prim pas spre comparaţie metaforică. În loc de „dinţii de perle", se poate spune „dinţii ca perlele". Aici lipseşte încă momentul comparaţiei psihologice, forma lexicală însă se apropie de aceasta. Dacă vom spune că „dinţii prin culoarea şi strălucirea lor seamănă cu nişte perle" vom avea o comparaţie finită.

Metafora se deosebeşte fundamental de comparaţie prin faptul că, în limitele ei, cuvîntul apare numai în sensul său figurat, ceea ce face ca sensul propriu să se realizeze cu totul vag. În comparaţie cuvintele sînt utilizate în sensul lor direct şi atenţia este îndreptată asupra a două noţiuni perfect distincte. Comparaţia poate fi realizată pînă la capăt, din care pricină este exprimată printr-o propoziţie terminată, ce menţionează o etapă distinctă a gîndirii, metafora însă e un element al expresiei şi nu se dezvoltă într-o idee independentă *.

Cu toată diferenţa dintre metaforă şi comparaţie, sînt posibile şi formele intermediare ale expresiei, în care să fie prezente şi elemente ale comparaţiei, şi elemente ale metaforei, este posibilă o gradare a expresiei de la metaforă la comparaţie, astfel că în fiecare caz în parte trebuie să analizăm dacă în expresia dată există o preponderenţă a metaforei sau a comparaţiei. Această problemă apare ori de cîte ori ne întîlnim cu o confruntare a cuvîntului metaforic cu cel direct [1].

---

[1] Pentru acest gen de confruntări este caracteristic cazul cînd metafora primeşte în calitate de determinant un cuvînt, care, în sensul său iniţial, înseamnă acelaşi lucru ca şi (în sensul său figurat) determinatul, de ex.: „şarpele remuşcărilor sufleteşti". Aici prin cuvintele „remuşcările sufleteşti" se precizează cuvîntul „şarpe". Cf.: „perlele dinţilor", „chihlimbarul şi rubinul strugurilor" (Puşkin).

ALEGORIE. Metafora trebuie să fie nouă şi neaşteptată. În procesul utilizării ei, metafora „se uzează", adică în cuvînt se dezvoltă un nou sens fundamental, corespunzător sensului „figurat" iniţial. Cuvîntul „fermecător" este pur şi simplu o determinare a unor calităţi superioare a cuiva, fără nici un gînd despre „farmece" şi vrăji.

Trebuie să deosebim metaforele „uzate" de metafore care provin de la o asociere convenţională a fenomenelor, exprimată nu numai lexical. Astfel, inima exprimă dragostea într-un şir de expresii convenţionale (credinţa este crucea, speranţa — ancora), care pot fi reprezentate în pictură, sculptură etc. Sînt cunoscute alegoriile de origine mitologică (Amorul este dragostea, Themis — justiţia etc.). Vom denumi alegorii obiecte sau fenomene convenţionale, folosite pentru exprimarea unor alte noţiuni.

Alegoria este de obicei convenţională, adică presupune o relaţie dinainte cunoscută dintre două fenomene confruntate, în timp ce metafora poate fi cu desăvîrşire nouă şi neaşteptată.

În alegorie cuvintele îşi au sensul lor iniţial şi numai fenomenul denumit de ele denumeşte la rîndul său lucrul spre care este direcţionată ideea vorbitorului. Aşa este apologul alegoric (fabula), în care sub înfăţişarea unei teme convenţionale se „subînţelege" altceva.

De sistemul alegoric al vorbirii, aproape întotdeauna dezvoltat şi amplu, se apropie *metafora desfăşurată* sau extinsă. În metafora desfăşurată cuvintele se îmbină prin sensul lor direct, ceea ce permite crearea contextului, care poate fi receptat şi în sensul său direct, şi atunci numai unele cuvinte incluse în context, ca şi sensul general al limbajului ne sugerează că este vorba de un limbaj figurat. Întrucît contextul susţine înţelegerea cuvintelor în sensul lor fundamental, direct, în conştiinţa noastră se perindă două şiruri paralele de noţiuni şi reprezentări — ale sensului propriu şi ale sensului figurat — în-

tre care se realizează o anume legătură. Iată un exemplu de metaforă desfăşurată :

В груди у юноши есть гибельный вулкан.
Он пышет. Мир любви под пламенем построен.
Потом — прошли года: Везувий успокоен
И в пепле погребен сердечный Геркулан;
Под грудой лавы спят мечты, любовь и ревность;
Кипевший жизнью мир теперь — седая древность, —
И память, наконец, как хладный рудокоп,
Врываясь в глубину, средь тех развалин бродит,
Могилу шевелит, откапывает гроб
И мумию любви нетленную находит;
У мертвой на челе оттенки грез лежат,
Есть прелести еще в чертах оцепенелых,
В очах угаснувших блестят
Остатки слез окаменелых.
Из двух венков, ей брошенных в удел,
Один давно исчез, другой всё свеж как новый:
Венок из роз давно истлел,
И лишь один венок терновый
На вечных язвах уцелел. [1]

(V. BENEDIKTOV)

Poezia aceasta este construită pe metafore. Cuvintele „în piept", „o lume de iubire", „visurile, iubirea, gelozia" ne elucidează sensul real (secund) al cuvintelor me-

[1] *Mormîntul iubirii*
În pieptul unui tînăr este un vulcan funest. / Vulcanul arde. O lume de iubire e zidită sub flacără. / Apoi trecut-au anii : Vezuviul e liniştit / Şi în cenuşă e-ngropat iubitul Herculanium ; / Sub mormane de lavă dorm visurile, iubirea, gelozia ; / Lumea care fierbea de viaţă, acum nu mai e decît o antichitate căruntă, / Şi, în sfîrşit, amintirea, ca un miner calm, / Năvăleşte în adîncuri şi umblă printre ruine, / Mişcă un mormînt, dezgroapă un sicriu / Şi găseşte mumia neatinsă de timp a iubirii ; / Pe faţa moartei sînt reflexe ale visurilor, / Mai au farmec trăsăturile înţepenite, / În ochii stinşi mai strălucesc / Urmele lacrimilor împietrite. / Din cele două cunune care i-au fost aruncate de destin / Una a dispărut de tot, cealaltă însă e proaspătă de parcă ar fi nouă Cununa de trandafiri s-a vestejit demult, / Şi doar cununa de spini / A rămas întreagă pe veşnicele răni.

taforice. Dar cuvintele se îmbină în funcţie de sensul lor direct şi în consecinţă apare „un tablou“ al lavei stinse, în care un miner face săpături. În partea a doua a poeziei devine evidentă alegoria „cununii de spini“, preluată din temele biblice. Astfel, n-avem de-a face cu o simplă metaforă (denumirea lucrurilor cu un cuvînt neobişnuit), ci cu o descriere alegorică a iubirii în chip de vulcan.

Cf. alegoria (metafora desfăşurată) la Maiakovski :

Небывалей не было у истории в аннале
факта:
вчера,
сквозь иней,
звеня в интернационале,
Смольный
ринулся
к рабочим в Берлине.
И вдруг
увидели
деятели сыска —
все эти завсегдатаи баров и опер —
триэтажный
*призрак*
со стороны Российской:
Поднялся.
Шагает по Европе.
Обедающие не успели кончить обед —
в место это
грохнулся,
и над Аллеей Побед —
знамя
«Власть совета».
Напрасно пухлые руки взмолены, —
не остановить в его неслышном карьере.
Раздавил

и дальше ринулся Смольный,
республик и царств беря барьеры.
И уже
из лоска
тротуарного глянца
Брюсселя,
натягивая нерв,
росла легенда
про «Летучего Голландца»,
«Голландца» революционеров.[1]

Aici, alegoria (revoluţia — stafia) este împrumutată din primele rînduri ale Manifestului Comunist : „O stafie umblă prin Europa — stafia comunismului".

Metafora desfăşurată est un procedeu obişnuit de dezvoltare a unei teme lirice.

METONIMIA. O altă mare clasă a tropilor o constituie metonimia. Ea se deosebeşte de metaforă prin faptul că între sensul propriu şi cel figurat există o dependenţă materială, *obiectele şi fenomenele* definite de sensul propriu şi cel figurat se află într-o relaţie de cauzalitate sau într-o altă relaţie obiectivă. Astfel, de pildă, în expresia „a bea paharul pînă la fund" cuvîntul „pahar" semnifică băutura care se află în pahar, în metonimia de faţă vasul ţine loc conţinutului. Este şi cazul expresiei metonimice „am mîncat trei farfurii" (de altfel, aici „far-

[1] N-a existat un mai neobişnuit în analele istoriei. Fapt : / Ieri prin chiciură / Sunînd din internaţională Smolnîi / s-a avîntat spre muncitorii din Berlin. / Şi deodată au văzut detectivii poliţiei secrete — / toţi aceşti obişnuiţi ai barurilor şi ai operelor — / o stafie de trei etaje apărînd dinspre Rusia : / Stafia s-a ridicat. Umblă prin Europa. / Cei care erau la masă n-au apucat să-şi termine masa — / aici a năvălit Smolnîi şi deasupra Aleii Victoriei e steagul / „Puterea Sovietelor". / Degeaba cer îndurare mîinile durdulii — / n-are cum să fie oprit din nemaiauzita lui carieră. / Smolnîi a strivit şi s-a avîntat mai departe, / trecînd peste barierele republicilor şi ale regatelor. / Şi a şi început din sclipirea lustruitului trotuar / Din Bruxelles întinzîndu-şi nervul / să crească legenda „Olandezului Zburător", / A „Olandezului" revoluţionarilor.

furia" figurează ca o unitate de măsură — „trei farfurii de supă" ca și „trei sticle de lapte". Dacă din context reiese despre ce anume este vorba, atunci în loc de „am cumpărat trei sticle de lapte" se spune „am cumpărat trei sticle"). În expresia „trăiesc prin pana mea", cuvîntul „pană" este folosit metonimic, drept un instrument profesional care procură mijloace de existență („trăiesc" înseamnă, tot metonimic, a avea principala sursă de venit).

În versuri :

Все мое, сказало злато.
Все мое, сказал булат[1] —

„aurul" și „oțelul" sînt metonimii, determinate de faptul că materialul este pus în loc de obiect (aur-bani-bogăție, oțel-spadă-forță militară).

La rîndul lor, denumirile geografice se folosesc în loc de fenomenele legate de localitatea dată, „Vaticanul" în loc de „putere papală", „cașmir" în loc de țesătură de lînă făcută în Cașmir.

Legăturile care se stabilesc între fenomene și prin intermediul cărora se realizează expresiile metonimice sînt extrem de multe și o clasificare a lor este o operă de inutilitate. Vom adăuga la exemplele de mai sus încă cîteva, care să ilustreze diverse expresii metonimice : „a oferi *mîna și inima*", „se va strecura *mișelia* însetată de sînge" (în loc de „mișel" — abstractul în locul concretului ; sînt folosite și metonimiile inverse), „îl citesc pe *Pușkin*" (autorul în locul operei). „Sora mea va ajunge mai curînd o negresă pe o plantație sau o letonă la un neamț din răsărit, decît să-și ticăloșească sufletul (Dostoievski) („negresă" și „letonă" în loc de „sclavi", cazuri particulare în locul celui general).

O clasă aparte a metonimiilor o constituie sinecdoca, în care sînt utilizate relațiile cantitative : partea în locul în-

[1] Totul e al meu, a spus aurul. / Totul e al meu, a spus oțelul.

tregului sau invers — singularul în locul pluralului etc. De pildă :

> ... Беспокойная Литва
> С толпою дерзких воевод
> На землю русскую идет.[1]

Cf.

> Бесчисленный, как рыба,
> Как рыба всех бассейнов,
> Батрак занумерованный
> И названный солдатом,
> Он шел, как вал девятый,
> Бряцая вдоль Бассейной.[2]
>
> (N. TIHONOV)

Deosebirea dintre metonimie și sinecdocă este convențională și o delimitare precisă nu se poate stabili. De aceea e mai comod să analizezi sinecdoca în calitate de caz particular al metonimiei și toate exemplele aduse să fie trecute în clasa metonimiei.

De fenomenele înrudite cu metonimia ține și utilizarea *ironică* a cuvîntului într-un sens opus celui existent, de pildă, „deștept" în loc de „prost".

> Откуда умная бредешь ты голова ?[3]

Această utilizare a cuvîntului se numește ironică numai în cazul *diminuării* sensului (în locul unui cuvînt

---

[1] ...*Lituania* cea neliniștită — Pornește asupra pămîntului rusesc / Cu un pîlc de voievozi îndrăzneți.

[2] Imposibil de numărat, ca peștele, / Ca peștele tuturor bazinelor, / Argatul numerotat / Și denumit soldat / Mergea, ca al nouălea val, / Zdrăngănind pe strada Basseinaia. (E și un joc de cuvinte, neimportant în cazul de față : denumirea străzii provine în rusește de la „bazin".)

[3] De unde vii, cap deștept ?

care exprimă o blamare se foloseşte un cuvînt care exprimă o laudă, dar cu scopul blamării).

О, много, много чести!
И дело честное!..[1]

(PUŞKIN, *ANGELO*. E vorba de o faptă necinstită).

Se remarcă însă adesea şi situaţia inversă — utilizarea cuvintelor care exprimă blamarea într-un sens de tandreţe : „Ah, ticălosule" etc.

De regulă tot într-o formă metonimică se constituie şi eufemismele — o „îmbunătăţirea a expresiei; funcţiile eufemismelor constau în a exprima, într-o formă decentă şi moderată, unele noţiuni brutale şi triviale. Aşa, pe multe garduri uitate sa ' pe zidurile unor fundături se poate citi anunţul „*opritul* strict interzis". Cuvîntul „oprit", folosit aici nu în sensul primar, este un eufemism.

Expresiile metonimice sînt caracteristice pentru limba vorbită. În procesul repetării lor, ele pot genera începutul unor noi semnificaţii ale cuvîntului. Multe cuvinte au, în semnificaţia lor comună, o origine metonimică, astfel este cuvîntul „немец" — neamţ (iniţial — „немой", adică cel care nu ştie să vorbească ruseşte, străin, apoi numai german), „город" [oraş] (iniţial — un loc îndrăgit) etc.

Metafora şi metonimia sînt cele două clase fundamentale ale tropilor. Sînt utilizate de autori dintre cei mai diferiţi. În funcţie de preponderenţa metaforei sau a metonimiei, stilul unui scriitor poate fi caracterizat drept metaforic sau metonimic.

În analiza unui text literar, pentru a deosebi metafora de metonimie ne putem conduce după următoarea regulă practică : metafora poate fi transformată de obicei în comparaţie, prin completarea metaforei cu cuvintele : „de parcă", „în genul" etc., sau prin introducerea unui cuvînt care, prin sensul său direct, să exprime semnificaţia sugerată de context, cuvînt cu care se va compara cuvîntul

[1] O, multă, multă cinste ! Şi treaba e cinstită !...

metaforic. Metonimia nu permite această operație. Ex. : „ziua sumbră parcă s-ar uita pe fereastră", „albina zboară dintr-un *stup care seamănă cu o chilie*", „citesc o carte care seamănă cu Pușkin".

PERIFRAZĂ. Există un moment comun în metaforă și metonimie — evitarea denumirii unei noțiuni cu un cuvînt propriu ei. Același scop, însă, poate fi atins și fără schimbarea sensului cuvintelor întrebuințate. O modalitate caracteristică pentru a evita o denumire dată de un cuvînt obișnuit este utilizarea în locul unui cuvînt a unei expresii descriptive. Astfel, în loc de „Lev Tolstoi" se poate spune „Autorul romanului *Război și pace*", în loc de „Napoleon" — „învingătorul de la Austerlitz", în loc de „Marx" — „fondatorul socialismului științific". Formulele descriptive care înlocuiesc un cuvînt (sau un nume) obișnuit se numesc *perifraze*. În cadrul perifrazelor pot fi și cuvinte cu sens direct și cele cu sens figurat și pentru limbajul poetic sînt frecvente perifrazele de tip metaforic sau metonimic, de pildă, în loc de „lună" — „candelă cerească", în loc de „tinerețe" — „primăvara vieții noastre", în loc de „fluture" — „floare zburătoare" etc.

Stilul perifrastic este caracteristic pentru unele epoci poetice, pentru clasicismul tîrziu (a doua jumătate a secolului al XVIII-lea), de pildă. Perifraze complicate (uneori niște șarade complexe) sînt folosite în simbolismul timpuriu francez (anii '80 și '90 ai secolului al XIX-lea) [1].

[1] Ca o modalitate deosebită a tropului trebuie remarcată împrejurarea cînd același cuvînt figurează într-o propoziție în două sensuri distincte, acordîndu-se cu o parte a propoziției cu unul din sensurile sale, iar cu cealaltă — cu un altul, de ex. : „chelnerul acesta avea sub braț un șervet, iar pe față o mulțime de coșuri..." (Turgheniev *O istorie ciudată*). „A avea un șervet" și „a avea coșuri" — cuvîntul „a avea" figurează în două sensuri distincte. Cf. „venea o ploaie și doi studenți", „a bea ceai cu zahăr și cu plăcere" etc. De această categorie a tropilor țin calambururile, adică propozițiile care au două sensuri, semantizate egal în contextul dat.

# SINTAXA POETICĂ

---

DUPĂ CUM O EXPRESIE poate fi făcută palpabilă printr-o selecţie corespunzătoare a cuvintelor, acelaşi scop poate fi atins şi printr-o selecţie corespunzătoare a construcţiilor sintactice, adică a îmbinării cuvintelor în unităţi omogene — în fraze şi propoziţii.

Trebuie remarcate următoarele aspecte în procesul îmbinării cuvintelor în propoziţii.

1. Acordul şi subordonarea cuvintelor şi a propoziţiilor (subordonarea propoziţiei secundare faţă de regentă).
2. Ordinea în care sînt aşezate cuvintele.
3. Semnificaţia uzuală a construcţiei sintactice.
4. Formularea propoziţiilor în procesul pronunţării lor, sau intonaţia.
5. Semnificaţia psihologică a construcţiei.

Să analizăm problemele amintite.

1. Părţile principale ale propoziţiei sînt predicatul (de obicei un verb) şi subiectul (un substantiv), care se acordă între ele ; fiecare din aceste cuvinte poate să se acorde sau să subordoneze părţile secundare ale propoziţiei, care la rîndul lor pot să se acorde sau să subordoneze părţi de propoziţie în subordonare de gradul doi etc. Legăturile care se stabilesc între cuvinte se exprimă în părţile de vorbire flexibile în număr, caz, timp, persoană. Dacă vom analiza toate aceste legături, propoziţia ne va apărea ca o serie de lanţuri interconexate şi convergente spre părţile principale ale propoziţiei. În calitate de cuvinte izolate ale acestor lanţuri pot figura şi propoziţii întregi (subordonate). Fiecare din aceste lanţuri constituie o grupă mai mult sau mai puţin unificată (o parte dezvoltată a propoziţiei), unificată printr-o poziţie contingentă

în propoziție, prin detașarea sa după sens și pronunție (divizarea intonațională) etc.

2. Cuvintele care se acordă sînt de obicei amplasate într-o anumită ordine ; de pildă, subiectul se pune înaintea predicatului, atributul adjectival înaintea determinatului, complementul după cuvîntul de recțiune etc. Această ordine normală, mai mult sau mai puțin liberă în proza rusă, facilitează înțelegerea cuvintelor interdependente care compun propoziția. Încălcarea ei generează o senzație de neobișnuit și cere o intonație specială, care să completeze neobișnuita dezordine a amplasării cuvintelor.

3. Diversele construcții sintactice își au semnificația lor. Astfel, deosebim construcția *interogativă* sau cea *exclamativă* de una obișnuită afirmativ-narativă. Aceste construcții sînt acordate cu anumite nuanțe semantice ale verbului principal.

4. Cuvintele astfel amplasate și împărțite în grupuri stricte își găsesc o formulare corespunzătoare în intonație. Fiecare grup de cuvinte (iar uneori și fiecare cuvînt) este pronunțat *separat,* ceea ce se obține prin intermediul *accentului logic,* care se pune pe cuvîntul principal, semnificativ al grupului, prin pauze, care despart frazele (rolul de pauze îl joacă și trenarea pronunției, adică schimbarea tempoului de pronunție) și prin *ridicarea* sau *coborîrea* vocii. Toate aceste momente ale pronunției alcătuiesc *intonația.* Intonația joacă în pronunție același rol ca și semnele de punctuație în scris. În multe privințe punctuația se suprapune intonației, dar există și numeroase elemente de disociere, deoarece în amplasarea semnelor de punctuație plecăm de la analiza construcției logice și sintactice a frazei, și nu de la analiza intonației.

Intonația nu face numai să formuleze un context perfect determinat, dar și adaugă uneori sensuri noi acestui context determinat. Dacă vom pronunța în chipuri diferite una și aceeași frază, vom obține nuanțe semantice diferite. De pildă, dacă vom pune accentul logic cînd pe un cuvînt, cînd pe altul, vom putea obține patru variante ale aceleiași propoziții „Ieri Ivan a fost acasă" ; punînd,

de pildă, accentul logic pe „ieri“ — „*Ieri* Ivan a fost acasă“ — vom sublinia că vorbele noastre se referă la ziua de ieri și nu la o altă zi.

Același lucru poate fi obținut și prin modificarea structurii lexicale. În vorbire utilizăm adesea aceste intonații *negramaticale*, care arogă contextului un sens nou. În scris, unde acest gen de pronunțare este mai greu de realizat, se apelează de obicei la construcțiile în care ordinea cuvintelor și semnificația lor definesc întru totul intonația ; de altfel, uneori „sublinierea“ intonațională se exprimă prin caractere deosebite : *cursiv*, s p a ț i e r e etc.

Forme intonaționale speciale sînt proprii construcțiilor interogative și exclamative. Tot prin intonație se exprimă și conținutul afectiv al propoziției ; un tip special al intonației emoționale îl constituie *emfaza*, o pronunție accentuată, subliniată. Intonația emfatică este caracteristică pentru limbajul oratoric, de aici se transferă în unele genuri lirice, care imită vorbirea oratorică (oda și altele).

Toate aceste particularități ale limbajului se află într-un acord strîns. Modificarea acordului cere de regulă și o modificare a ordinii cuvintelor și schimbă semnificația construcției și, prin urmare, și intonația pronunțării.

5. Remarcăm că părțile sintactice ale propoziției reprezintă nu numai diverse forme gramaticale (predicatul — verb personal, subiectul — substantiv la cazul nominativ), dar sînt și purtătoare ale unei semnificații sintactice. Astfel, predicatul este ceea ce exprimă ideea centrală a comunicării (*ce* anume se comunică), iar subiectul este purtător al acelei acțiuni sau al acelui fenomen despre care se comunică (*despre ce* se comunică). Evaluînd propoziția din punctul de vedere al acestor semnificații ale părților de propoziție, vom depista un predicat psihologic și un subiect psihologic, care de obicei coincid cu cele gramaticale, dar n întotdeauna. Să presupunem că vrem să comunicăm că noaptea a trecut. Vom spune — „a venit dimineața“, cu accent logic pe cuvîntul „a venit“. Aici predicatul gramatical coincide cu cel psihologic („a venit“),

ca şi subiectul, de altfel. Dacă schimbăm însă locul cuvintelor — se va schimba şi accentul logic şi sensul cuvintelor — „dimineaţa a venit". Cuvîntul central a devenit „dimineaţa", care este şi predicatul psihologic [1]. (Cf. expresia „вечереет" [se înserează], ca şi neologismul din epoca simbolismului — „утреет" [se face dimineaţă]. Pentru formarea unei propoziţii este necesară prezenţa unui predicat psihologic. Aceasta face ca în anumite condiţii un singur cuvînt să poată constitui o întreagă propoziţie : „Seară !" „Incendiu !".

Remarcăm, de asemenea, că problema funcţiei psihologice nu se referă numai la predicat şi la subiect, ci şi la celelalte părţi ale propoziţiei. Să explic printr-un exemplu :

„Bolnavul Ivan lucrează, pe cînd sănătosul Piotr stă în pat". Din punct de vedere psihologic „bolnavul" şi „sănătosul" nu sînt aici atribute, ci complimente circumstanţiale : „Ivan lucrează, deşi e bolnav" etc. Funcţia psihologică a acestor cuvinte se relevă într-o amplasare mai firească (din punct de vedere psihologic) a cuvintelor : „Ivan lucrează bolnav, iar Piotr stă în pat sănătos".

Ordinea cuvintelor, constituirea lor în grupuri deosebite, intonaţia — toate acestea se acordă cu structura psihologică a propoziţiei. Analizînd diversele construcţii sintactice, trebuie întotdeauna să ţinem cont de momentul conexiunilor psihologice ale propoziţiei.

Expresia poate deveni „palpabilă" prin utilizarea unor forme neobişnuite de acord înăuntrul propoziţiei.

ACORDURILE NEOBIŞNUITE. Dacă acordul cuvintelor şi a segmentelor întregi de propoziţie eludează normele obişnuite se obţine *anacolutul*. Prin anacolut se înţelege o propoziţie care nu este, ca să spunem aşa, întregită

[1] Cf. „Asta a fost ieri" : adverbul are aici un rol de predicat psihologic. Această împrejurare poate fi exprimată într-o formă corectă gramaticală, dar cu totul greoi : „întîmplarea asta e de ieri". Faptul că în limbă lipseşte posibilitatea de a găsi o construcţie gramaticală corectă explică disocierea propoziţiei psihologice de cea gramaticală.

în acordul ei. Vorbirea noastră este plină de anacolute, cînd în mijlocul frazei uităm cum anume am început propoziția și o terminăm cu o construcție nouă, neconcordată cu începutul frazei.

Iată un exemplu de anacoult din Pisemski *.

„Чувствуемый оттуда запах махорки и какими-то прокислыми щами делал почти невыносимым жизнь в этом месте“.[1]

*(Păcat de om bătrîn)*

— cazul instrumental nu se acordă în nici un fel cu cuvîntul cu care ar fi trebuit să se acorde — „запах“. Ar fi trebuit spus „запах махорки и каких-то прокислых щей“. Cazul instrumental este subordonat verbului „пахнуть“ [a mirosi], căruia îi corespunde substantivul „запах“. Cînd a folosit cazul instrumental, autorul s-a gîndit la verb, și nu la substantiv („пахло какими-то щами“).

În aceeași frază apare și : „делал невыносимым жизнь“ Se poate spune „делал невыносимой жизнь“, „делал невыносимым пребывание“. Aici „невыносимым“ și „жизнь“ nu sînt acordate ca gen, de parcă autorul n-ar fi știut atunci cînd a ales adjectivul „невыносимым“ ce substantiv va folosi, și din această cauză a ales genul masculin (sau neutru) ca indiferent (cf : „представляется невыносимым жить в этом месте“ — infinitivul „жить“ n-are gen și se acordă cu genul neutru).

Greu de precizat dacă neglijența stilistică de mai sus este premeditată sau nu, dar prin acest procedeu se poate imita vorbirea curentă.

Cf. :

Карманами руки зацепив —
А! пропадай вся гниль с конца
Глаза — что кольца на цепи —
Звенят по Кронверским торцам.[2]

(N. TIHONOV) *

---

[1] „Un miros de mahorcă și a ciorbă înăcrită făceau viața aproape imposibilă în locurile acestea.“

[2] Agățînd buzunarele de mîini — / Ah, aleagă-se praful de tot putregaiul/ Iar ochii — inelele prinse de lanț —/ Sună pe pavelele cetății.

Aici propoziţia complementară „agăţînd buzunarele de mîini“ este acordată cu o propoziţie principală nerealizată (de tip 1 „el spune“) şi înlocuită cu o vorbire directă : „Ah, aleagă-se praful de tot putregaiul“.

Adesea se apelează la anacolute pentru a caracteriza o destrămare a limbajului. Cf., de pildă, în *Demonii* lui Dostoievski construirea limbajului lui Kirillov.

Esenţa anacolutului constă într-un acord semantic şi nu gramatical. Cuvintele se acordă nu cu ceea ce este cuprins în propoziţie, ci cu forma în care ar fi putut fi exprimată aceeaşi idee.

Un procedeu caracteristic de acord semantic îl constituie *silepsa*, construcţie în care substantivele colective la singular se acordă cu pluralul verbului, deoarece presupun o reprezentare a pluralităţii. De exemplu :

Что делают меж тем героn нашн ?
Стоят у Кром, где кучка казаков
Смеются нм нз-за гннлой ограды.[1]

(PUŞKIN)

Синий лен сплестн хотят
Стрекоз реющее *стадо*[2].

(HLEBNIKOV)

Trebuie deosebite procedeele de acord anormal de *barbarismele* sintactice, adică de utilizarea în limba rusă a sintaxei proprii unor alte limbi.

Aşa sînt, de pildă, galicismele sintactice, tipice pentru limba rusă. De exemplu, în prima ediţie a lui *Evgheni Oneghin* strofa XXX din primul capitol se termina astfel :

«Две ножкн !... Грустный, охладелый,
И нынче ннoгда во сне
Онн смущают сердце мне !»[3].

---

[1] Cu ce se ocupă între timp eroii noştri ? / Stau lîngă Kromî, unde *o mînă de cazaci* / Rîd de ei de după gardul putred.

[2] O turmă de greieri *vor* / Să împletească inul albastru.

[3] Două picioruşe !... Trist şi rece acum, / Dar uneori cînd visez / Îmi tulbură inima.

Versurile acestea erau însoţite de o adnotare: „Un galicism de neiertat". Puşkin motiva introducerea galicismului prin slăbiciunea sa pentru galicisme:

Раскаяться во мне нет силы,
Мне галлицизмы будут милы,
Как прошлой юности грехи,
Как Богдановича стихи.[1]

De altfel, în ediţiile de mai tîrziu, Puşkin a renunţat la acest galicism şi şi-a modificat corespunzător versurile:

«Две ножки!... Грустный, охладелый,
Я всё их помню, и во сне
Они тревожат сердце мне».[2]

Astfel determinantele „trist şi rece" s-au acordat cu nominativul („eu tot mi le amintesc")[3].

---

[1] N-am putere să mă căiesc, / Galicismele o să-mi fie dragi, / Ca păcatele tinereţii trecute, / Ca versurile lui Bogdanovici.

[2] Două piciorușe!... Trist şi rece acum, / Eu tot mi le amintesc, şi-n vis / Îmi tulbura inima.

[3] Nu trebuie totuşi să conchidem că construcţiile analoge (nominativul independent) sînt exclusiv de origine franceză. Forma aceasta, interzisă de gramatica şcolară, se întîlneşte uneori, de ex.:

Идут убийцы потаенны,
На лицах дерзность, в сердцах страх...

(PUŞKIN)

[Vin în taină bandiţii, / Pe feţe e îndrăzneală, în inimă e spaimă.]

Gramatica interzice şi propoziţia subordonată comprimată într-o construcţie gerunzială şi raportată la diferite subiecte din propoziţiile principală şi subordonată (de tipul: „intrînd în cameră, masa era la dreapta"). Totuşi, această construcţie, considerată în gramatică drept galicism, se întîlneşte frecvent la scriitori în condiţii care nu permit să se presupună existenţa galicismului. De ex.: „Amintindu-şi toate acestea mai tîrziu, clar şi intens, minutul acesta s-a întipărit în el pentru totdeauna" (Dostoievski).

Ca şi în cazul nominativului independent, şi în acest din urmă caz se respectă de obicei acelaşi subiect psihologic.

Întrucît fiecare mediu lexical își are construcțiile sale sintactice, își impun prezența și dialectismele, arhaismele, prozaismele sintactice etc.

Limbajul stilizat apelează în egală măsură și la lexicul și la sintaxa mediului lingvistic pe care îl stilizează (vezi exemplele de mai sus).

Revenind la acordurile neobișnuite ce nu-și au motivarea în preluările dintr-un mediu lexical străin, remarc de asemenea construcțiile în care lipsesc, în raport cu o structură finită, cîteva părți ale propoziției, completate psihologic de context. Aceste construcții se numesc elipse.

De ex. :

Мы села — в пепел, грады — в прах,
В мечи — серпы и плуги.[1]

De obicei în cazul elipsei se omite verbul. În construcția de mai sus, verbul este depistat mulțumită prepoziției „în“ (se presupune verbul „vom transforma“, „vom preface“, „vom prelucra“ și altele)[2].

Construcțiile neverbale sau mai exact nepredicative sînt caracteristice pentru lirică. Astfel e făcută, de pildă, cunoscuta poezie a lui Fet *.

Шопот. Робкое дыхвиье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья.

---

[1] Sate — în cenușă, orașe — în pulbere, / În săbii secerile și plugurile.

[2] Fenomenul opus — prezența unor cuvinte în plus, care nu completează sensul frazei — se numește *pleonasm* (de ex. : „am văzut, cu propriii mei ochi“), dar pleonasmul nu încalcă sintaxa și funcția lui constă în aprofundarea semnificației cuvîntului. (În cazul de față e subliniat „am văzut“.)

Свет ночной. Ночные тени, —
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица.
В дымных тучах пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы, —
И заря, заря!...[1]

Să comparăm poezia de mai sus cu o poezie contemporană, a lui S. Obradovici * *(Halta),* unde construcţiile neverbale similare creează un scenariu dens şi accelerat :

Степь. Ночь. Муть. Снега.
Вьюжные в мути — стога.

Асфальт. Слякоть. Мешки. Узлы.
Лохмотья. В лохмотьях из полумглы —
Птицы бескрылые — не взлететь в простор,
Угли тлеющие — глаза ;
Копошились, вязли, бились в упор.

Задыхаясь, хрипя и грозя.[2]

Construcţiile eliptice creează expresii concentrate şi energice. Este un procedeu obişnuit al vorbirii curente,

[1] Şoaptă, Răsuflare sfioasă, / Triluri de privighetoare, / Şi argintul, şi unduirea / Izvorului somnoros. / Lumina nopţii. Ale nopţii umbre, / Umbre fără de sfîrşit, / Şiruri de schimbări fermecate / Ale feţei dragi. / Purpură de trandafir în norii fumurii, / Răsfrîngere de chihlimbar, / Şi săruturi şi lacrimi — / Şi zorile, zorile !...

[2] Trebuie să deosebim construcţiile nepredicative de cele predicative, dar fără verb, cu aşa numita copulă negativă sau de

unde formulele şi locuţiunile tradiţionale sînt înlocuite, de un singur cuvînt, de ex : „пока“ (la despărţire), „всего“ (în loc de „vă doresc toate cele bune“) etc.

Cf. :

«Не то чтоб, а так ниогда вообразишь, и станет нехорошо»[1].

(DOSTOIEVSKI)

Cuvîntul „чтоб“ înlocuieşte aici o întreagă propoziţie subordonată.

ORDINEA NEOBIŞNUITĂ A CUVINTELOR. Nerespectarea ordinii obişnuite a cuvintelor se numeşte *inversiune*. Trebuie deosebite două cazuri de inversiune :

1. Două cuvinte alăturate îşi schimbă locul. De pildă, determinatul se pune înaintea adjectivului, a determinantului.[2]

---

gradul zero, de ex. «дом высок» [casa e înaltă], „в печали невская столица“ [capitala de pe Neva e cuprinsă de tristeţe], „за морем телушка — палушка“ [peste mări e mare ieftinătate e o construcţie specifică pentru limba rusă şi ca atare intraductibilă în planul formelor gramaticale româneşti — n.t.).

Stepă. Noapte. Negură. Zăpezi. / Şi prin negură — căpiţe de zăpadă. / Asfalt. Noroi. Saci. Legături. / Zdrenţe. În zdrenţe din semiîntuneric — / Păsări fără aripi — nu li-e să zboare spre libertate, / Ochii — cărbuni care mocnesc ; / Au mişunat, s-au înglodat, s-au bătut crunt, / Sufocîndu-se, horcăind şi ameninţînd.

[1] „Poate nu *chiar*, dar uneori te gîndeşti cum ar deveni şi începi să nu te mai simţi prea bine“.

[2] În ceea ce priveşte acest tip de construcţii, trebuie să remarcăm că în slavonă [ca şi în limba română, de altfel] determinantul se aşază de regulă după determinat : «Самъ же Иоаннъ имяше ризу *свою* от власъ *велблюджь* и поясь *усмень* о чреслѣхь *своихъ* : снѣдь же его бѣ пружiе и медъ дивiй Utilizarea acestei inversiuni în „stilul înalt“ se explică parţial prin tradiţia arhaică şi ţine de sfera *slavonismului sintactic*.

Все думу тайную в душе моей питает;
Леса пустынные, где сумрак обитает,
И грот таинственный, откуда струйка вод
Меж камней падает, звенит и брызги бьет...[1]

(MAIKOV)

Plasarea genitivului atributiv înaintea atributului:

Азартной иочи сыновья,
Кронштадских дней наводчики
Держали поле по краям
И, штурма свежестью легки,
Их балагурили штыки.[2]

(N. TIHONOV)

Plasarea complementului direct înaintea verbului: „grădină mi-am făcut" şi alte construcţii de acelaşi tip.

În construcţiile inversate are loc o redistribuire a accentului logic şi o izolare intenţională a cuvintelor, care în procesul pronunţării se ataşează în general de cuvintele principale ale grupei sintactice.

În expresia „тайная дума" [tainicul gînd] epitetul este foarte puţin izolat de substantiv şi cuvîntul „gînd" este cel care va fi purtător al accentului logic. În expresia „дума тайная" accentul logic se transferă asupra cuvîntutului „tainic" şi legătura dintre cele două cuvinte devine mai puţin strînsă. Astfel, în construcţiile inversate, cuvintele sună mai expresiv, au o pondere mai mare.

---

[1] Totul este o hrană *a tainicului gînd* al sufletului meu: / Pădurile pustii unde domneşte bezna, / Şi tainica grotă, de unde un şuvoi subţire de apă / Cade între pietre, sună şi-şi aruncă picăturile...

[2] Ai pătimaşei nopţi fii, / Ai zilelor din Kronştadt ochitorii / Ţineau marginile cîmpului / Şi, uşori de a atacului prospeţime, / Baionetele lor flecăreau vesel.

2. Cuvîntul este plasat astfel încît să desfiinţeze contingenţa cuvintelor care se acordă, de ex. :

Богини мира, вновь явились музы мне.

В свое погубленное счастье
Ты дерзкой веровал душой...

Я стихов вызваниваю сеть...[1]

Apoziţia „zeiţe ale lumii" este despărţită de cuvîntul „muze".

În construcţii de acest tip izolarea cuvintelor e şi mai puternică. În afară de asta se realizează şi asocieri surprinzătoare, care vor genera noi conexiuni semantice : „ты дерзкой веровал душой". Învecinarea cuvintelor „îndrăzneţ" şi „crezut" ne obligă să vedem o legătură între cutezanţa sufletului şi „credinţă" : „ai crezut pentru că sufletul tău a fost îndrăzneţ".

Tot de inversiuni ţine şi plasarea unei părţi a propoziţiei într-un loc neobişnuit, de pildă :

„Sonia cu un ţipăt din cameră a fugit... Kondrati s-a uitat chiorîş la puful moale şi cu grijă l-a ocolit. Era mare şi greoi, dar se mişca uşor. În colţul său preferat, într-un fotoliu tare, s-a liniştit".

(SEIFULLINA) *

Plasarea în cazul de faţă a predicatului-verb la sfîrşitul propoziţiei încalcă regula obişnuită a ordinii cuvintelor în propoziţie.

Dacă o construcţie inversată este în aşa fel corelată cu cea directă încît cuvintele analoge să fie plasate simetric (AB+BA), atunci distribuirea cuvintelor astfel obţinută se numeşte *chiasm.* De pildă :

Пеструют шапки. Копья блещут [2]

[1] Zeiţe ale lumii, iar mi-au apărut muzele. // În fericirea ta pierdută / Ai crezut cu al tău suflet îndrăzneţ.. // Ale versurilor fac să sune plasa...
[2] Se văd cuşmele. Lăncile strălucesc.

(predicat — subiect, subiect — predicat).

Она свежа, как вешний цвет,
Взлелеянный в тени дубравной,
Как тополь киевских высот
Она стройна...[1]

(PUŞKIN)

*Chiasmul* este rezultatul utilizării concomitente a două procedee sintactice — a inversiunii şi a paralelismului. Efectul chiasmului constă în confruntarea a două propoziţii analoge, dar altfel ordonate. În cazul acesta, funcţia inversiunii este de a diversifica construcţia sintactică paralelă şi prin aceasta de a transmite construcţiei mişcare pe baza unui paralelism incomplet.

MODIFICAREA SENSULUI UZUAL AL CONSTRUCŢIEI SINTACTICE. În vorbirea poetică construcţiile sintactice cu un sens uzual perfect determinat se întrebuinţează adesea într-un alt sens decît sensul lor propriu. Astfel, e foarte utilizată *interogaţia retorică,* o afirmaţie, de fapt, intonaţia interogativă fiind folosită doar pentru intensificarea atenţiei emoţionale a receptării.

De pildă :

Что ты клонишь над водами,
Ива, макушку свою
И дрожащими листами,
Словно жадными устами,
Ловишь беглую струю ?

(TIUTCEV)

---

[1] E proaspătă, ca o floare de primăvară, / Crescută în umbra dumbravei, / Ca un plop de pe înălţimile kievine / E zveltă...

[2] De ce-ţi apleci, salcie, / Capul tău deasupra apei, / Şi cu frunzele tremurătoare, / De parcă ar fi nişte buze lacome, / Cauţi să prinzi şuvoiul iute ? /

Caracterul „retoric" al întrebării este subliniat de faptul că se adresează unui obiect („salcie"), căruia în general nu i se pot adresa nici un fel de întrebări.

Нам
До бога
        Дело какое?
Сами
Со святыми своих упокоим.
Что ж не поете?
        Или
души задушены Сибирей саваном?
Мы победили!
Слава нам! [1]

(MAIAKOVSKI)

Aici interogațiile retorice imită un dialog fictiv.

Tot de tipul acesta ține și *apelul retoric*, adică adresarea către un obiect care nu poate să ia parte la dialog.

Тебя замучивали, примеряя
Как рукавицу на ладонь,
Земля Московская, земля сырая,
Тебя топтал татарский конь.[2]

(V. INBER) *

Смотри, как роща зеленеет,
Палящим солнцем облита.
И в ней какою негой веет
От каждой ветки и листа! [3]

(TIUTCEV)

---

[1] Ce treabă / Avem / Cu Dumnezeu ? / Noi singuri / Cu sfinții o să-i prohodim pe ai noștri. / Atunci de ce nu cîntați ? / Oare / Sufletele voastre sînt sufocate de lințoliul Siberiei ? / Am învins ! / Slavă nouă !

[2] Te chinuiau și te probau / Cum se probează o mănușă de mînă, / Pămînt al Moscovei, pămînt umed. / Ai fost strivit de calul tătărăsc.

[3] Te uită cum înflorește crîngul, / Inundat de un soare arzător. / Și ce voluptate adie acolo / De pe fiecare creangă și frunză !

И кто, в избытке ощущений,
Когда кипит и стыиет кровь,
Не ведал иаших искушений,
Самоубийство и любовь.[1]

(TIUTCEV)

De o natură identică este şi *exclamaţia retorică,* în care, sub chipul unei reacţii emoţionale involuntare la un fenomen exterior, autorul realizează o comunicare obiectivă despre fenomenul dat, intensificînd doar, prin forma construcţiei lexicale, atenţia ascultătorului.

Какая иочь ! Как воздух чист,
Как серебристый дремлет лист,
Как тень черна прибрежных ив,
Как безмятежно спит залив,
Как не вздохнет нигде волна,
Как тишиною грудь полна !...[2]

(FET)

De aceeaşi categorie de fenomene ţine şi aşa-numita *sentinţă* — într-o formă de cugetare, construită ca o formulare a unei valori generale, se afirmă o idee particulară, necesară doar în locul dat şi în legătura dată.

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора :
Весь день стоит как бы хрустальный,
И лучезарны вечера...[3]

(TIUTCEV)

---

[1] Şi cine oare, prea plin de simţiri, / Cînd sîngele fierbe şi îngheaţă, / N-a cunoscut ispitele noastre, / Sinuciderea şi iubirea.

[2] Ce noapte ! Ce aer curat, / Cum doarme frunza de argint, / Cît e de neagră umbra salciilor de pe mal, / Cît de liniştit doarme golful, / Cum nu respiră nicăieri valul, / Cît mi-e de plin pieptul de linişte !...

[3] Există în toamnă timpurie / Un timp scurt, dar minunat : / Ziua întreagă parcă e de cristal, / Iar serile sînt pline de lumină...

Toate aceste construcţii (aşa-numitele *figuri)* au o funcţie dublă. Pe lîngă acţiunea lor emoţională nemijlocită, au şi o îndelungată tradiţie literară. Figurile au fost studiate încă în poeticile antice şi oratorii clasici, ca şi poeţii şcolii clasice, le-au utilizat cu asiduitate în limbajul lor. În consecinţă, toate aceste procedee au o tentă vădită de tradiţionalism literar. Expresiile „figurale" erau cele care deosebeau limbajul genurilor literare înalte de vorbirea practică. Utilizarea figurilor de stil poate să creeze impresia unei imitaţii conştiente a stilului clasic, o „stilizare" a ceea ce s-a numit cîndva „limbaj al zeilor" ; în funcţie de atitudinea autorului faţă de stilul înalt vom căpăta fie un autentic stil înalt, fie o parodie. Parodierea stilului înalt are o istorie lungă, seculară, şi adesea facem apel la parodie în limbajul curent, unde expresiile „figurale" devin procedeu comic.

Învăţăt ra poeticilor şi a retoricilor tradiţionale despre figurile de stil reprezintă o culegere a procedeelor lexicale particulare şi eterogene, utilizate într-un limbaj intens emoţional. Aceste procedee îşi trag rădăcina din procedeele limbii vorbite şi dacă nu se pune un accent aparte pe caracterul „figural" al expresiei şi caracterul lor literar nu se subliniază cu un lexic special, „înalt", atunci ele vor fi receptate ca o formă normală a unui limbaj intens emoţional. Marmontel, în celebra *Enciclopedie* din secol l al XVIII-lea (în care combate concepţiile literare tradiţionale), expune pe un ton de persiflare punctul de vedere asupra figurilor :

„Du Marsais * a remarcat că *figurile* retorice se întîlnesc cel mai frecvent în certurile precupeţelor. Să încercăm să le sintetizăm în limbajul unui om de jos şi, ca să-l facem mai viu, să presupunem că-şi ceartă nevasta :

„Eu îi spun da, ea-mi zice nu : bodogăneşte şi dimineaţa şi seara şi ziua şi noaptea (*antiteză :* alăturarea a două cuvinte opuse ca sens). Niciodată, dar niciodată n-am un pic de linişte cu ea (*repetiţie* sau *aprofundare*). E o vrăjitoare, o satană (*hiperbolă :*

[1] Figură de stil opusă se numeşte litotă.

exagerare) [1]. Ascultă, nefericito, spune-mi şi mie *(adresare)* ce ţi-am făcut ? *(interogaţie)*. Ce prostie am făcut cînd m-am însurat cu tine ! *(exclamare)*. Mai bine m-aş fi înecat ! *(urare)*. Nu-ţi zic nimic de cheltuielile pe care le faci, de toată munca mea ca să-ţi fac rost de bani *(renunţare)*. Dar te rog, te conjur, dă-mi pace să lucrez... *(rugă)*. Sau mai bine să mor, dacă... Să te fereşti să mă scoţi din sărite *(ameninţare* şi *reţinere)*. Plînge, vai, sărmana, o să vedeţi că tot eu am să fiu vinovatul *(ironie)*. Ei, bine, bine. Da, sînt nervos, sînt impulsiv *(retractare)*. De o sută de ori mi-am dorit să fii urîtă. Am blestemat, am urît ochişorii ăştia perfizi, faţa asta înşelătoare (*asteism* sau elogiu în formă de reproş). Dar spune-mi şi mie, chiar nu se poate ca cineva să se poarte cumsecade cu mine ? *(comunicare)*. Toată lumea, copiii, vecinii, prietenii, toţi ştiu de certurile noastre *(enumerare)*. Ei aud ţipetele tale, văicărelile tale, injuriile tale *(intensificare)*. Am văzut cum m-ai urmărit şi m-ai ameninţat, cu părul despletit, cu o privire demenţială *(descriere)*. Se discută despre asta ; vine o vecină — i se povesteşte ; trecătorul ascultă şi fuge să povestească altora *(hipotipoză sau reprezentare :* figură de stil prin care un eveniment se descrie ca şi cum s-ar desfăşura în faţa celui care vorbeşte). O să creadă că sînt rău, că sînt crud, că te-am lăsat, că te bat, că te desfigurez *(gradaţie* sau *climax)*. Dar nu-i aşa, ei ştiu că te iubesc, că sînt un om bun şi că nu vreau decît să te văd liniştită şi mulţumită *(corecţie)*. Da, există o dreptate pe pămînt : cine e vinovat aşa o să şi rămînă... *(sentinţă)*. Ce ar spune răposata maică-ta ? Ce-o să spună ? Da, o şi văd cum mă ascultă şi spune : bietul meu ginere, ai merita o soartă mai bună *(prosopopee* sau *personificare)*."

Asta e toată teoria *retorilor* despre *figurile* realizate fără nici o artă, şi nici Aristotel, nici Carnead, nici Quintilian, nici chiar Cicero n-au ştiut nimic în plus".

Nomenclatura scolastică a figurilor de stil astfel explicată nu e cît de cît un instrument de valoare pentru analiza stilului artistic, deoarece nu epuizează toate procedeele de abatere a construcţiilor lexicale faţă de normă şi, în afară de asta, reuneşte sub unicul termen de „figură" cele mai diverse manifestări ale limbii.

Toate fenomenele de deformare a sintaxei sînt însoţite de o modificare şi de o construire *corespunzătoare* a intonaţiei. Utilizarea intonaţiei drept un mijloc prin care se realizează coloritul emoţional al limbajului este caracteristică pentru limbajul poetic (pe asta se bazează *interogaţiile* şi *exclamaţiile* retorice). Dar formele intonaţionale acute nu sînt utilizate doar pentru sublinieri emoţionale, ci şi pentru organizarea generală a limbajului, prin amplasarea într-o operă a *corespondenţelor* intonaţionale.

Aceasta face ca în procesul analizei stilului artistic să fie necesară observarea paralelismelor lexicale şi sintactice, care corespund de obicei şi paralelelor intonaţionale.

Intonaţia nu este de fel un element oarecare într-o lucrare şi unii scriitori, evaluînd acest moment în procesul de creaţie, îşi pronunţă lucrările înainte de a le scrie, ca să nu greşească în alegerea formelor intonaţionale (aşa făcea, după propria lui mărturisire, Ostrovski, la care acest sistem de creaţie se explica şi prin faptul că a abordat genul dramatic, destinat, deci, rostirii).

Deosebit de caracteristic pentru stilul unei lucrări artistice este gradul de uniformitate a stilului. Astfel, abundenţa propoziţiilor scurte dă o notă aparte stilului şi devine o manieră deosebită, opusă stilului „amplu“, care constă din propoziţiile dezvoltate şi lungi. Din procedeele acestor propoziţii dezvoltate trebuie să fie evidenţiate propoziţiile *comasate* (construcţiile *deschise*), care stau la baza cîtorva din figurile retoricii antice. Iată un exemplu de această construcţie din miniatura lui Babel *Pan Apolek*:

„Sfinţii domnului Apolek, toată această colecţie incomparabilă de bătrîni ***fericiţi*** şi ***simpli***, cu ***bărbile albe, laţi în umeri, cu feţele roşii***, a fost înghesuită în valuri de mătase şi de seri viguroase“.

Cf. :

„În troienele pădurii, în troienele cîmpiei, în troienele mlaștinii. Seara e aproape. În poiană, după troiene, satul se îneacă în zăpadă, în negură, în viscol ; prin păduri, cîmpii și mlaștini se dezlănțuie viforul. Stăncuțele se ascund în moară. Cuiburile stăncuțelor au fost spulberate de vifor. Vîntul rupe, distruge, ridică și duce totul ca niște fulgi, ca o ceață, se răsucește în vîrtej, cîntă, cîntă în cîmpii, în păduri, în mlaștini".

(NIK. NIKITIN) *

„Uzina a devenit puternică, unul din uriașii Rusiei, a crescut în oțel, în fier și piatră, s-a înconjurat de sute de desiatine de gard, de formule matematice, coșurile au sprijinit cerul, au afumat cerul, dinamurile au aruncat în noapte o lumină mai luminoasă decît soarele, oțelul a scrîșnit ca fierul, sirenele au început să urle — uzina a devenit oțelărie, constructoare de mașini — acolo, dincolo de zidul uzinei e fum, e funingine, e foc, zgomotul, zăngănitul, țipătul și scrîșnetul fierului, semiîntuneric, lumină electrică în loc de soare, sînt mașini, toleranțe, calibre, cubiloane, cuptoarele Martin, forjerii, presele hidraulice cu greutăți cifrate în tone, atelierele fierbinți, strunguri, freze, aiacși, unde șpanul iese ca de sub rindea — și lîngă mașină, și la mașină, și sub mașină e muncitorul, mașina e în ulei, mașina e oțel, mașina e inexorabilă, fum, funingine, foc, zgomotul, zăngănitul, țipătul și scrîșnetul fierului..."

(B. PILNIAK, *MATERIALE PENTRU ROMAN*)

Dacă părțile comasate sînt părți dezvoltate de propoziție, aranjate într-o consecvență psihologică, atunci vom obține figura numită „climax" sau „gradație" ; dacă sînt construite astfel încît fiecare din cuvintele comasate intensifică sensul cuvîntului precedent, atunci avem de-a face cu „accentuarea" ; cînd cuvintele sînt mai mult sau mai puțin sinonime, se realizează „enumerarea".

Cf. accentuarea la Dostoievski, făcută pe parodierea limbajului „figural" al eroului comic Foma Opiskin :

„La o simplă presupunere a acestei întîmplări ar fi trebuit să vă smulgeți de pe capul dumneavoastră părul cu rădăcină cu tot și să dați drumul la șuvoaie de lacrimi... ce șuvoaie ! fluvii, lacuri, mări, oceane de lacrimi !...“

*(SATUL STEPANCIKOVO)*

În sfîrșit, dacă părțile dezvoltate de propoziție sau chiar propoziții analoge independente sînt construite astfel încît încep cu același cuvînt, se obține o figură de stil caracteristică pentru genurile lirice, denumită ***anaforă.*** De pildă :

Я пришел к тебе с приветом
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало.
Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой.
Рассказать, что с той же страстью
Как вчера, пришел я снова,
Что душа всё так же счастью
И тебе служить готова :
Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет.
Что не знаю сам, что буду
Петь, — но только песня зреет ! [1]

(FET)

---

[1] Am venit să te salut / ***Și să-ți spun*** că soarele a răsărit, / Că a început cu lumina lui fierbinte / Să freamăte pe frunze. / ***Și să-ți spun*** că pădurea s-a trezit, / S-a trezit toată, cu fiecare creangă, / A tresărit cu fiecare pasăre / Și că e plină de dor de primăvară. / ***Și să-ți spun*** că am venit din nou, / Cuprins de aceeași patimă ca și ieri, / Că sufletul meu este gata / Să slujească fericirea și să te slujească pe tine. / ***Și să-ți spun*** că de pretutindeni / Simt o adiere de veselie. / Că nici eu singur nu știu ce voi cînta, / Dar cîntecul a și început să se-nfiripe.

Analizînd construcţiile anaforice, trebuie să avem în vedere cîtă semnificaţie este reţinută de cuvîntul care se repetă, cît este de dezvoltată fiecare din părţile anaforei, cît este de analogă structura sintactică a tuturor părţilor, cît este de motivată utilizarea anaforei şi care este raportul dintre ea şi compoziţia generală a lucrării.

La aceste probleme va trebui să revenim în secţiunea dedicată genurilor lirice.

# EUFONIA

## (Compoziţia fonică a limbajului poetic)

LIMBA ESTE REALIZATĂ cu ajutorul sunetelor, care în diversele lor combinaţii dau cuvinte şi propoziţii. În limbajul practic aceste sunete aproape că nu atrag atenţia asupra lor. *Înţelegînd* limbajul, uităm cum *sună*. Cu totul altfel stau lucrurile în limbajul poetic, în care există o orientare către expresie. Aici sunetele limbii capătă o mare semnificaţie şi în unele cazuri pot chiar, prin impresia provocată, să acopere receptarea sensului.

Studiind sunetele limbii trebuie să avem în vedere următoarele momente: sunetele pe care le pronunţăm nu sînt numai nişte *sunete* abstracte, pe care doar le auzim, ele sint un rezultat al unui travaliu de pronunţie, la care participă organele noastre de pronunţie. În receptarea sunetului se contopesc atît reprezentarea despre modul cum sună cît şi reprezentarea despre modul de producere a sunetelor. Modul în care sună (aspectul *acustic)* este de nedespărţit de pronunţie *(articulaţie)*. În sunetul lingvistic uman acustica şi articulaţia sînt două aspecte ale aceluiaşi fenomen. De aceea, cînd utilizăm cuvîntul „sunet", avem în vedere nu numai aspectul melodic al limbajului, ci şi mişcarea limbii, a muşchilor laringelui, a încordării coardelor vocale, tipul de expiraţie etc.

Sunetele trebuie diferenţiate după rolul lor în sistemul limbii. Unele particularităţi ale pronunţiei, ca şi viteza mai mare sau mai mică de vorbire, ridicarea sau coborîrea vocii caracterizează fraza în ansamblul ei şi sînt unite prin termenul de „intonaţie". Alte momente, cum ar fi calitatea sunetului (diversele vocale şi consoa-

ne), accentul (cf. „зàмок“ — castel şi „замòк“ — lacăt), determină diferite cuvinte şi formele lor (fenomene *fonetice* în sensul îngust al cuvîntului).

În sfîrşit, în toate aceste fenomene pot fi relevate momentele *cantitative* (faţă de care este utilizabilă comparaţia : de pildă, un anume grad de intensificare a sunetului, adică accentul, durata sunetului, înălţimea tonului melodic, pe de o parte, şi *calitative*, pe de altă parte (fenomenele calitative sînt tipice şi nu se supun comparaţiei : particularităţile sunetelor „a“, „o“, „l“ nu sînt comparabile între ele. Sunetul „n“ este tipic, el nu poate fi un „n“ mai mult sau un „n“ mai puţin). Tipurile calitative ale sunetului se numesc *foneme* [1].

Dintre foneme trebuie deosebite vocalele (pronunţate cu gura întredeschisă) şi consoanele (la pronunţia cărora organele vorbirii se strîng mai mult sau mai puţin tare şi sunetului iniţial i se alătură zgomotul produs de frecarea aerului de către organele strînse ale pronunţiei).

Vocalele pot fi accentuate (pline) „и“, „э“, „о“, „ы“, „а“, „у“ [2] şi neaccentuate (reduse) — aceleaşi sunete într-o poziţie neaccentuată, care se aud cînd pronunţăm „a“ şi „o“ neaccentuate (de pildă, în cuvintele „закон“ ; „говорю“ sunetele exprimate de litera „o“ sînt diferite în funcţie de faptul dacă sînt plasate în cadrul cuvîntului într-o silabă aflată nemijlocit înaintea celei accentuate sau într-un alt loc) şi de asemenea „e“ neaccentuat (un sunet apropiat de „и“).

Vocalele se remarcă prin înălţimea sunetului. Sunetul cel mai înalt (acut) este „и“, iar sunetul cel mai jos (surd) este „у“.

În afară de aceasta, dintre vocale se remarcă sunetele „o“ şi „и“ labializate, în timpul pronunţării cărora buzele se apropie.

---

[1] Elementele fonemelor determinate numai din punct de vedere sonor-melodic (auditiv) se numesc *acusme* ; elemente ale articulaţiei (mişcarea organelor de vorbire) se numesc *kineme*, combinaţii ale acestora două se numesc *kinakeme*.

[2] Aici vom folosi, pentru mai multă exactitate, grafia rusă (n.t.).

Dintre consoane se detaşează într-o grupă specială „sonantele“, care prin caracterul lor se apropie de vocale — nazalele „н“ şi „м“ şi lingualele „л“ şi „р“. Dintre sonante un loc aparte îl ocupă sunetul „р“, care reprezintă un şir de explozii vocale însoţite de un tremur al vîrfului limbii. Celelalte se obţin printr-o poziţie imobilă a organelor de vorbire.

Celelalte consoane se împart în două grupe — sonore, pronunţate cu voce plină („в“, „б“ „д“, „з“, „ж“, „г“) şi surde, pronunţate în şoaptă („ф“, „п“, „т“, „с“, „ц“, „ш“, „ч“, „к“, „х“)[1]. Între consoanele sonore şi cele surde există o corespondenţă — fiecărei consoane sonore îi corespunde una surdă şi invers („б“ şi п“, „в“ şi „ф“ etc.). Sunetului „ч“ (č) îi corespunde sonorul care se aude în cuvîntul „прежде“ — în locul ortograficului „д“ (d), sunetului „х“ (h) sunetul sud-rusesc „г“, care s-a păstrat în limba rusă sub influenţa pronunţiei „seminariste“ în cuvinte de origine religioasă „Господь“ (Dumnezeu), în cazurile oblice ale cuvîntului „бог“ (Dumnezeu) — „бога“, „богу“, „боги“ etc.[2]

Pe de altă parte, aceleaşi sunete se împart în oclusive (instantanee) şi fricative (lungi). De cele dintîi ţin: „п“, „т“, „к“, „б“, „д“ şi „г“, de celelalte — „ф“, „с“, „ш“, „в“, „з“, „ж“. O poziţie intermediară ocupă sunetele africate, care încep cu un sunet oclusiv şi se termină cu fricativele („ч“, „ц“, parţial „дь“ şi „ть“, care sună ca „д“(з)ь“, „т(с)ь“ cu un slab adaos sonor de „з“ şi „с“).[3]

---

[1] La sfîrşitul cuvîntului şi în faţa consoanelor surde literele «б», «в» etc. definesc sunete surde, de pildă «столб», «рожь», «второй», «раз» se pronunţă столп, рош, фторой, рас.

[2] Consoană sonoră care să corespundă sunetului «ц» (ţ) este aproape absentă în limba rusă, dar e cunoscută după numele gruzine „Dumbadze“, „Cheidze“ etc. Uneori acest sunet apare prin alăturarea unui «ц» final cu o consoană sonoră iniţială, de pildă: «мудрец большой».

[3] «ть» (t muiat) corespunde în acelaşi timp şi unui «т» dur şi unui «ц» dur. De altfel, «т» muiat se întîlneşte şi fără semnul moale în combinaţiile cu «л» muiat: «тля», «петля».Aceeaşi situaţie e şi cu «д» («для», «медлить»). De altfel, în pronunţia actuală «д» şi «т» din această poziţie au o tendinţă de a deveni dure.

Toate consoanele (inclusiv cele sonore) se împart în consoane dure şi muiate, de pildă, „н“ şi „нь“, „р“ şi рь“, „с“ şi сь“. Sunetele dure ca şi cele muiate au în ortografia rusă acelaşi semn grafic, dar în mijlocul cuvîntului, înaintea unei consoane, după consoanele dure se scriu vocalele „а“ „о“, „у“, „ы“, iar după cele muiate — „я“, „ё“, „ю“, „и“. Înaintea consoanelor şi la sfîrşitul cuvîntului semnele dure sînt notate cu o singură literă, iar pentru cele muiate se adaugă semnul „ь“.

Trebuie să remarcăm că literele „ш“, „ж“ şi „ц“ reprezintă în limba rusă întotdeauna sunete dure (cf. камыш şi мышь, жирный şi жаворонок, целый şi конец), iar „ч“ şi „щ“ (literă care reprezintă sunetul compus „шч“ — şč) întotdeauna pe cele muiate („меч“ şi „ночь“, „щи“ şi „пощада“).

Clasificarea consoanelor se face după particularitatea articulării, adică în funcţie de organele care iau parte la formarea lor (fără să se ţină seama de limbă, organul care ia parte la formarea celor mai multe sunete — mai exact, se ţine seama de organul de care se atinge limba).

Consoanele pot fi labiale („в“, „ф“, „б“, „п“, iar dintre cele sonore — nazalul „м“), dentale („д“, „т“, „з“, „ц“, „ж“, „ш“, „ч“, iar dintre cele sonore — „н“) şi velare („г“, „к“). Pe de altă parte, din punctul de vedere al efectului acustic se remarcă siflantele („з“, „с“ şi „ц“) şi şuierătoarele („ж“, „ш“ şi „ч“).

Silabele se formează prin reunirea vocalelor şi consoanelor. În fiecare silabă există un sunet pronunţat mai intens la care se ataşează silabele. Acest sunet se numeşte *silabic*. De obicei sunetul silabic este o vocală şi fiecărei vocale în parte îi corespunde o silabă. Uneori însă vocala poate să nu formeze o silabă şi să nu fie silabică. E cazul vocalei „у“, de pildă, care apare în unele cuvinte străine: Фауст, клоун, şi de asemenea în limbile bielorusă şi ucraineană în locul sunetelor ruseşti „в“ şi „л“ (воук — волк, дзеука — девка etc.). Este foarte răspîndit în limba rusă „и“ *nesilabic* (й). Acest sunet intră în

componența vocalelor ortografice я, ё, ю, е (ia, io, iu, ie)[1], cînd sînt plasate la începutul cuvintelor sau după vocale sau la începutul unei silabe pronunțate izolat (яма, ёлка, юг, ехать, объявление, объем, приют, отъезд, вьюга, линия). Acest sunet este reprezentat de litera „й" după vocale (сарай, чайка, пойдет, войско). În unele poziții[2] acest sunet poate fi considerat consoană (un sunet sonor fricativ velar). În acest caz se numește *iot.*

În afară de proprietățile sunetului și ale pronunției, care se referă la propoziție și la cuvînt, trebuie să mai semnalăm și proprietățile legate de caracteristicile de vorbire ale celui care vorbește, de vocea acestuia. Diferențiem o vorbire pronunțată sonor și alta pronunțată surd, o vorbire de lamentare sau de insinuare etc. În aceste diferențieri ale vocii remarcăm ceea ce se definește drept *timbrul vocii.* Fiecare om are un anumit timbru pe care-l poate modifica doar în propriile sale limite, destul de înguste, mai ales în funcție de calitatea emoțională a vorbirii.

Perfecționarea timbrului, de mare importanță pentru actor și declamator (ca și pentru orator), de obicei este neglijată în opera unui scriitor, deoarece este deosebit de greu să indici într-o lucrare literară cu ce anume timbru trebuie să fie pronunțată și, în afară de aceasta, nu se poate conta pe faptul că în calitățile vocale ale oricărui cititor va fi prezent timbrul necesar.

Țin să remarc încă un aspect al pronunției. Aparatul nostru de pronunție poate să genereze și sunete muzicale (cantabile). În acest caz coardele vocale sînt altfel așezate decît în timpul vorbirii. În pronunția muzicală tonurile de bază ale limbii se distanțează de zgomotele care aparțin sunetelor vorbirii (la un cîntăreț fără experiență,

[1] Aceleași litere plasate după consoane indică doar înmuierea consoanei precedente : няня — ньанья, рёв — рьов, люлька — льулька.

[2] Înaintea vocalelor accentuate : «яма», «ёлка», «юг», «ехать».

cu o „dicţiune" proastă, cuvintele nu pot fi înţelese). în vorbirea obişnuită zgomotele acoperă tonurile melodice. Unele lucrări necesită o pronunţie mai apropiată de cea cantabilă, altele, dimpotrivă, necesită o pronunţie vădit „vorbită". De obicei textul este cel care ne sugerează un ton „cîntat" sau „vorbit". Astfel, citind proza lui Gogol : „Ce minune e Niprul pe o vreme liniştită", ne apropiem oarecum de o pronunţie cîntată, pe cînd o schiţă obişnuită a lui Cehov necesită un stil vorbit. De pildă, este absolut inimaginabilă o lectură cîntată a frazelor de tipul : „S-a făcut o gălăgie nemaipomenită... De pe măsuţă au început să cadă sticlele... Cineva l-a lovit în spate pe neamţul Karl Karlovici Fünf... Cîţiva oameni cu nişte fizionomii roşii au ţîşnit afară din dormitor ; în urmărirea lor s-a repezit un lacheu alarmat" *(Corespondentul)*.

Într-o lucrare literară, tot materialul fonic al limbii umane este organizat şi ordonat. Organizarea aceasta are de obicei un caracter secundar, adică se obţine mecanic, ca rezultat al realizării unui limbaj în forme sintactice şi în lexicul necesitate de autor. Uneori însă atenţia se îndreaptă nemijlocit asupra sonorităţii. În cazul acesta trebuie să ţinem cont de lucrurile asupra cărora este îndreptată atenţia autorului. Dacă sînt organizate momentele *cantitative* ale pronunţiei, se obţine o vorbire ritmată ; totalitatea procedeelor organizării vorbirii ritmate constituie *euritmia*. Dacă atenţia este îndreptată asupra calităţii sunetelor, avem de-a face cu eufonia în sensul îngust al cuvîntului.

## 1. EUFONIA CANTITATIVĂ (EURITMIA)

Vorbirea nu reprezintă un flux vocal continuu, ci unul întrerupt. În procesul pronunţiei reunim cîteva cuvinte într-o anume unitate — *kolon*-ul prozaic (sau ca-

denţa vorbirii) mai mult sau mai puţin despărţit de *kola* învecinate. Iată ca exemplu de diviziune în kola un fragment dintr-o povestire de Ehrenburg :

„În camerele murdare ale „Veneţiei“ // era pustiu, / neplăcut, // un dezastru total. /// Chiar ca o vilă în august // — s-a gîndit Roslavlev. // Pe jos erau mucuri de ţigări, // ziare, // dosare, // nişte foi albastre / cam neplăcute, // o maşină de scris stricată. /// Ofiţerul s-a uitat // în camera douăzeci şi trei, // în care fusese înainte / cabinetul şefului. /// Lîngă perete, pe un taburet, / l-a văzut pe meşter, // care părea că doarme liniştit, // dar cu capul făcut zob ; // tapetul albastru / şi portretul de general // erau stropite din plin de sînge“.

În fiecare kolon în parte există cîte un cuvînt accentuat mai puternic (accentul logic), care reuneşte în jurul său cuvintele alăturate ale kolonului. În afară de aceasta, intonaţia (adică ridicarea şi coborîrea vocii, accelerarea şi încetinirea pronunţării, pauzele) diferenţiază mai mult sau mai puţin clar un kolon de altul.

Fiecare kolon este compus din cîteva cuvinte (rar dintr-unul singur) cu un număr diferit de silabe şi cu o poziţie diferită a accentelor.

În timpul pronunţării reproducem un kolon după altul, despărţindu-le vag, iar uneori ne oprim după un kolon (de pildă, ca să inspirăm aerul). În funcţie de numărul de cuvinte şi de ordinea aşezării silabelor accentuate şi neaccentuate într-un kolon, pronunţarea va necesita un consum de energie mai mare sau mai mic.

Sistemul distribuirii energiei de pronunţare în timp constituie *ritmul natural al vorbirii.* Studiind ritmul vorbirii trebuie neapărat să ţinem seama de kola în care se divide vorbirea, de cît este de netă disocierea acestor kola şi de modul în care sînt amplasate cuvintele şi accentele lor înlăuntrul tuturor kola.

Kola scurte şi disociate net creează o vorbire sacadată, alertă şi energică. Kola lungi cu graniţe nedecise, kola

care trec oarecum unul într-altul, creează un ritm nedecis, şters şi lent.

Iată un exemplu de ritm accelerat din romanul lui A. Bielîi *Kotik Letaev*, unde aproape fiecare cuvînt în parte constituie un kolon :

„Clipa, camera, strada, întîmplarea, satul şi anotimpul, Rusia, istoria, universul — aceasta este scara expansiunilor mele : treptele ei sînt cele pe care urc... spre cei care aşteaptă, spre cei care vor veni : oameni, evenimente şi chinurile mele de cruce...".

Unui ritm evident îi corespunde egalitatea şi analogia între kola. Analogia poate fi realizată şi prin intermediul paralelismelor sintactice şi lexicale, situaţie în care kola vor putea fi reunite în grupe mai mult sau mai puţin dezvoltate. Iată un exemplu de ordonare a ritmului prin intermediul unei construcţii anaforice (fiecare grup de kola începe cu cuvintele „mustăţile care") :

„Aici veţi întîlni nişte mustăţi minunate, / pe care nici o pană, / nici un penel nu poate să le exprime : // mustăţi, / cărora le-a fost dedicată / cea mai bună jumătate a vieţii, / obiect al unei îndelungate veghi de zi şi de noapte, // mustăţi, / asupra cărora s-au revărsat / parfumuri şi arome încîntătoare / şi care au acaparat / cele mai scumpe şi mai rare poezii, // mustăţi, / care se învelesc pe timpul nopţii cu o hîrtie subţire velină, // mustăţi, / către care se îndreaptă cel mai mişcător ataşament / al posesorilor lor, / şi care sînt invidiate de trecători".

(GOGOL, *NEVSKI PROSPEKT*)

Cf. tot de acolo :

„Totul este o minciună, totul este o iluzie, totul este altceva decît pare. Credeţi că domnul acesta care se plimbă într-o haină excelent croită e foarte bogat — nici vorbă : el nu reprezintă decît hăinuţa asta a lui. Vă închipuiţi că cei doi graşi care s-au oprit lîngă biserica în construcţie discută despre arhitectura ei — nici gînd, îşi spun cît de ciudat s-au aşezat cele două ciori, una în faţa alteia. Credeţi că entuziastul acesta care dă din

mîini spune că soția lui a aruncat pe fereastră cu un ghemotoc într-un ofițer pe care el nu-l cunoaște — nici gînd, vorbește despre Lafayette. Credeți că aceste doamne... dar doamnelor trebuie să le acordați cea mai puțină crezare".

Cu ajutorul acestor paralele sintactice și lexicale devine vădită diviziunea vorbirii în perioade (în cazul de față echivalente cu cîteva kola) comparabile între ele. Cu cît perioadele sînt mai înguste, cu atît ritmul este mai evident, iar diviziunea mai lesne de receptat acustic.

Și invers, cînd analogiile sintactice sînt absente, cînd avem de-a face cu o construcție și un lexic eterogene, cînd perioadele și kola sînt inegale și lipsite de o evidență a gradației intensității diviziunii, vorbirea lasă impresia unei lipse de ritm, a unei aritmii.

Ca un procedeu particular de ordonare a ritmului se apelează la o regulată amplasare a accentelor, de pildă :

„Я однáжды увúдел, / как стáрый настрóйщик / снял крышку пианúно: открылись миры молотóчков / : бежáли ..."[1]

(A. BIELII, *KOTIK LETAEV*)

Aici accentul cade pe fiecare a treia silabă. Această operație a fost făcută de autor cu deplină luciditate, întrucît în lucrările sale teoretice a afirmat că ritmul prozei este un rezultat al amplasării regulate a accentelor.

E greu să accepți aceasta fără rezerve. Ritmul prozei stă în structura și în sistemul de reunire a tuturor kola. Ordinea accentelor este importantă doar ca unul din simptomele structurii acestora.

De altfel, din considerente de euritmie, în amplasarea accentelor se evită situațiile în care două accente se succed fără să fie despărțite de o pauză. Fraze de tipul „drum drept", „portocal roșu" necesită în timpul pro-

[1] „Am văzut odată cum a scos capacul pianului un bătrîn acordor : s-a descoperit lumea ciocănelelor : fugeau..."

nunției o anume oprire între cuvinte. Acumularea mai multor accente (de pildă, „fulgi grei cad noaptea"), chiar dacă este admisă, este făcută conștient, ca un mijloc de a reda o vorbire „sacadată".

## 2. EUFONIA CALITATIVĂ

Selectarea fonemelor limbii (de altfel, ca și alegerea unui ritm anume) poate să urmărească realizarea unuia dintre cele două scopuri : 1. eufonia vorbirii, 2. expresivitatea.

Prin eufonie se înțelege pe de o parte utilizarea unor îmbinări sonore plăcute pentru auz (eufonie acustică), iar pe de altă parte o asemenea construcție a vorbirii încît aceasta să fie comodă pentru pronunție (eufonie articulară). Cele două momente sînt strîns legate în procesul pronunțării.

Din punctul de vedere al eufoniei, toate formele se împart în facile și dificultoase. Cele mai ușoare sînt vocalele, apoi sonantele, cu excepția sunetului „r", apoi fricativele sonore „v", „j", „z", apoi fricativele surde, apoi oclusivele și, în sfîrșit, africatele și sunetul „r". O vorbire bogată în sunete ca „č", „šč", „ț", „ș" se consideră a nu fi eufonică.

În afară de aceasta este eufonică o vorbire în care vocalele alternează cu consoanele și nu se întîlnesc cîteva vocale și consoane la rînd. Cîteva vocale la rînd formează un *hiat*, care împietează asupra clarității recepției și a pronunției.

În limba rusă hiatul lipsește, deoarece formele generatoare de hiat au dispărut în majoritatea cazurilor (spunem „Между ними" în loc de „между ими" [între ei], deși ultima formă mai era încă dominantă la începutul secolului al XIX-lea, numele grecesc „Ioann" s-a transformat în „Ivan", între vocale apare de obicei un „iot". Hiatul poate să apară însă atunci cînd se utilizează cuvinte

străine, ca şi prin îmbinarea cuvintelor, de pildă „река и озеро“ [rîu şi lac], „при Иуде“ [pe lîngă Iuda]. Hiatul este cu atît mai neplăcut cu cît vocalele care se înşiră una după alta sînt mai uniforme de pildă: «расскажите про оазис“ [povestiţi despre o oază — ultimele două cuvinte se pronunţă ca unul singur în limba rusă, cu trei de *a* la rînd] „пророчества Исаии и Иисуса“ [proorocirile lui Isaia şi Isus — cinci de *i* la rînd].

Pe de altă parte, este neeufonică şi reunirea unor consoane, de pildă, „отмщены“ [răzbunat — se pronunţă „atmşcinî“], „мерзкий“ [ticălos — se pronunţă „merskiĭ“]. Alte îmbinări de consoane, însă, cum ar fi, de pildă, „vl“, „pl“ etc., trebuie să fie raportate la seria îmbinărilor eufonice.

Din considerente de eufonie Derjavin * în unele din poeziile sale evita sunetul „r“. Iată, de pildă, poezia lui *O dorinţă veselă* (pe care a inclus-o Ceaikovski în opera sa *Dama de pică*).

Если б милые девицы
Так летали, будто птицы,
И садились на сучках:
Я желал бы быть сучочком,
Чтобы тысячам девочкам [1]
На моих сидеть сучках.
Пусть сидели бы и пели,
Вили гнезда и свистели,
Выводили и птенцов:
Никогда б я не сгибался
Вечно б ими любовался
Был милее всех сучков. [2]

---

[1] În acest cuvînt este pus accentul dialectal — «девòчки» — în loc de cel literar «дèвочки».

[2] Dacă fetele drăguţe / Ar zbura ca nişte păsări / Şi s-ar aşeza pe crengi: / Aş vrea şi eu să fiu o creangă / Ca mii de fete să se aşeze pe mine. / Să stea acolo şi să cînte, / Să facă cuiburi şi să ciripească, / Eu nu m-aş fi îndoit niciodată, / Le-aş fi admirat într-una / Şi-aş fi fost cea mai amabilă creangă.

Cînd, în *Fîntîna din Bahcisarai,* Puşkin şi-a scris versurile :

...Но кто с тобою,
Грузинка, равен красотою ?[1]

a observat o inadvertenţă sintactică („равен" este de genul masculin, „грузинка" de genul feminin) şi a intenţionat să schimbe versul astfel :

Равна, грузинка, красотою...

Dar învecinarea sunetelor *ca, cr* i s-a părut lipsită de armonie şi Puşkin a revenit la varianta precedentă.

Pe de altă parte, reproşîndu-i lui Viazemski * absurdul expresiei (în descrierea unei cascade) „влаги властелин" („stăpînul apei"), el relevă totuşi armonia coincidenţei sunetelor „vla-vla".

Din exemplele de mai sus rezultă că aspectul sonor devine sesizabil (atît în cazul eufoniei, cît şi în cel al lipsei acesteia) în procesul repetării fonemelor sau a grupurilor de foneme.

Din această pricină, ca eufonia să devină receptabilă (nu este vorba numai de inexistenţa unor dificultăţi de pronunţie și ascultare, ci de receptarea caracterului facil sau dificultuos al componenţei fonice), este necesară introducerea unei anume monotonii fonice, ceea ce se realizează prin repetarea fonemelor (aşa numitele *repetiţii fonice),* de ex. :

„Într-un cuvînt toţi domnii aceştia erau nişte băieţi mai simpli, dintr-o bucată ; nu căutau să pătrundă în cine ştie ce adîncuri ; ***luau, smulgeau, furau*** (брали, драли крали), îşi îndoiau spinările cu umilinţă şi-şi trăiau veacul cu sufletu-***mpăcat*** şi cu buzunarul ***umflat*** (мирно и жирно)".

(DOSTOIEVSKI)

---

[1] ...Dar cine ţi-e egal / În frumuseţe, gruzino ?

Monotonia fonică se observă la poeţii secolului al XIX-lea [1], ca, de pildă, la Puşkin :

Куда как *в*есело : *в*от *в*ечер : *в*ьюга *в*оет . . .
*П*астух *п*летя свой *п*естрый лапоть
*П*оет *п*ро *в*олжскнх рыбарей . . .
Волненье страха н стыда . . .
*Потом* в *отп*лату *лепет*ання . . .[2]

И в *суму* его *пустую*
*Суют* грамот*у* др*угую*.[3]

Iată exemple de corespondenţe fonetice la Blok :

Утихает *све*тлый *ве*тер.
Наступает *се*рый *ве*чер,
Ворон *кану*л на сос*ну*,
Тр*онул* со*нную* вол*ну*.[4]

La poeţii contemporani corespondenţele fonetice sînt şi mai frecvente :

*Пла*менный *пляс* *скак*уна
Пр*оплеск*авшего *пла*шменной *лапой* . . .[5]
(N. ASEEV) *

Со сталелитейного стали лететь
Крики кровью окрашенные,
Стекало в стекольных, н падалн те
Слезой поскользнувшись страшною.[6]
(IDEM)

---

[1] Exemplele sînt luate din articolul lui V. Briusov *Stilul sonor* la Puşkin.

[2] Ce veselie : e seară : vîntul urlă... / Ciobanul împletindu-şi opinca sa pestriţă / Cîntă despre pescarii de pe Volga... / Emoţiile fricii şi ale ruşinii... / Apoi, ca răsplată, gînguritul... /

[3] Şi în tolba lui golită / Altă pravilă au pus.

[4] Se stinge vîntul luminos, / Se las-o seară cenuşie, / Corbul a dispărut în pin / Şi-a atins valul somnoros. /

[5] Dansul de foc al armăsarului / Care a plescăit din laba lui lăţită.

[6] De pe oţelărie au început să zboare / Ţipetele înroşite de sînge, / Sîngele se scurgea în fabrica de sticlă / Şi cădeau cei care alunecau pe lacrimile groazei.

Как ты в мечты стучишь огнивом?
Не память, — зов, хмелей вина,
К стогам снегов, к весенним нивам,
Где с Волгой делит дол Двина![1]

(V. BRIUSOV)

Același lucru se observă și în proză, de pildă „на лёгких спиралях, с обой, онемели давно; лепестки белых лилий легчайшим изливом". [pe spiralele ușoare, de pe tapet, au amuțit de mult: petalele crinilor albi în ape delicate] (A. Bielîi). Cf. calambururile tipice: «какие тут скверы при скверных делах» [ce scuaruri cînd toate treburile scîrțîie din încheieturi] (S. Tretiakov) *.

Astfel, în limbajul poetic, cuvintele cu o rezonanță similară sînt atrase unul de altul. De aici apar asociații fonice particulare. Astfel, de pildă, adesea epitetul este selectat după principiul analogiei fonice: „гул глухой", „ревущий зверь", „звёзды золотые", „потребность трезвая" [vuiet surd, fiară dezlănțuită, stele de aur, necesitate trează].

Покрой эту *черную* рану
Покровом *вечерней* тьмы...[2]

(A. AHMATOVA) **.

O. M. Brik *** a făcut o clasificare a configurării repetițiilor eufonice și clasificarea lui se bucură astăzi de cea mai mare popularitate. Iată bazele acestei clasificări:

---

[1] Cum ciocănești în visuri cu amnarul? / Nu-i o amintire — e o chemare ce îmbată mai tare decît vinul, / La claie de zăpadă, pe ogoarele primăverii, / Unde Volga împarte valea cu Dvina! /

[2] Acoperă această neagră rană / Cu un văl din întunericul serii.

Repetiţiile se împart după numărul de sunete repetate în bifonice, trifonice etc. [1]. Exemplele sînt din Puşkin (P) şi din Lermontov (L).

*Bifonice :*

*врагу* царя на *поругание*... (P.)
и внемлет *арфе серафима*... (P.)[2]

*Trifonice :*

в *руке сверкнул* турецкий ствол... (L.)[3]

*Tetrafonice :*

задумчивый *грузин* на месть тебя ковал,
на *грозный* бой точил черкес свободный... (L.)[4]
*Делибаш* на всем скаку
срежет саблею кривою
с плеч *удалую башку*... (P.)[5]

2. În funcţie de numărul de repetiţii ale aceloraşi sunete, repetiţiile pot fi simple şi multiple. V. mai sus exemple de repetiţii simple.

*Repetiţii multiple :*

*могильный гул* хвалебный *глас*... (P.)[6]
чей *старый терем* на *горе крутой*... (L)[7]

---

[1] În continuare, toate exemplele au în vedere repetarea consoanelor. Clasificarea poate fi extinsă şi asupra vocalelor.

[2] duşmanului ţarului spre batjocură... / şi ascultă harpa serafimului...

[3] în mînă a strălucit o ţeavă turcească...

[4] gruzinul gînditor te-a făurit pentru o răzbunare, / pentru o luptă grea te-a ascuţit cerchesul cel liber...

[5] Delibaş, din goana calului, / va tăia de pe umeri cu sabia lui îndoită / capul îndrăzneţ...

[6] vuiet de mormînt glas elogios...

[7] Al cărei vechi castel e pe muntele abrupt...

3. Repetiţiile se clasifică în funcţie de ordinea în care sînt aşezate sunetele în grupele repetate. Notînd convenţional sunetele primei grupe cu A, B, C, D etc., vom putea să exprimăm formula repetiţiei prin aceleaşi litere, în ordinea în care se întîlnesc în cea de a doua grupă.

Exemple :

Repetiţia bifonică *AB* (*aceeaşi* ordine ca şi în prima grupă)

на у*рн*у Бай*рон*а взирает... (P.)[1]

*BA* (repetiţie inversă sau „chiasmică")

где с*лав*у оста*вил* и трон...[2]

Trifonice : *ABC*

мой юный с*л*ух напевами *плен*ила
и меж *пелен* оставила свирель... (P.)[3]

*BCA*

сметае*т* *пыль* с могильных *плит*... (L.)[4]

*CAB*

и *скв*озь него *вы*со*к*ий бор... (L)[5]

*BAC*

но и тепер *никт*о не *кинет*... (P.)[6]

*ACB*

у *Чер*ного моря *чинар*а стоит молодая... (L.)[7]

*CBA*

на суше на *морях*, во *храм*е, под шатром...(P.)[8]

---

[1] se uită la urna lui Byron...
[2] unde şi-a lăsat şi gloria şi tronul...
[3] mi-a fermecat urechea mea tînără cu refrenele ei / şi între scutecele mele şi-a lăsat naiul...
[4] suflă praful de pe pietrele de mormînt...
[5] şi prin el înaltul codru...
[6] dar nici acum nimeni nu va arunca...
[7] lîngă Marea Neagră creşte un tînăr platan...
[8] pe uscat, pe mări, în biserică, în cort...

Repetiţiile se clasifică în funcţie de *poziţia lor în unităţile ritmice* (în exemplele de mai jos, unitatea ritmică va fi versul).

I. Repetiţiile *alăturate* în limitele aceluiaşi vers.

Ex. :

отворите *мне темн*ицу...[1]

II. *Inelul*. Prima grupă se află la începutul versului, cea de a doua la sfîrşit. Ex. :

*ред*еет облаков летучая г*ряд*а...(P.)[2]

pe două versuri :

*Мар*ии ль чистая душа
являлась мне, или За*рем*а...(P.)[3]

III. *Îmbinarea*. Prima grupă se află la sfîrşitul primului vers, cea de a doua la începutul celui de al doilea. Ex :

чтоб укорять людей чья з*лоб*а
у*бил*а друга твоего... (P.)[4]
иль зачем судьбою *тайн*ой
*ты н*а казнь осуждена...(P.)[5]

IV. *Întărire* (anaforă). Ambele grupuri sînt la începutul versurilor.

и *рев*ом скрипок заглушен
*рев*нивый шопот модных жен... (P.)[6]
*пров*озглашать я стал любви
и *прав*ды чистые ученья... (L.)[7]

---

[1] deschideţi-mi temniţa...

[2] se face tot mai rar al norilor lanţ zburător...

[3] oare sufletul curat al Mariei / mi s-a ivit, sau e Zarema...

[4] ca să servească drept reproş oamenilor, / a căror răutate l-a omorît pe prietenul tău...

[5] sau de ce prin tainicul destin / ai fost condamnată la moarte...

[6] şi vuietul viorilor a acoperit / şoapta geloasă a femeilor moderne...

[7] am început să proclam învăţăturile curate / ale iubirii şi ale adevărului...

V. *Finalul.* Amîndouă grupurile ce se află la sfîrşitul versurilor.

в крови горит огонь *желанья*,
душа тобой уязв*лена* (P.)[1]

одели темные *поляны*
широкой белой *пеленой*... (L.)[2]

Clasificarea lui Brik se poate aplica nu numai pentru repetarea sunetelor, dar şi pentru repetarea cuvintelor, a formelor sintactice, a semnificaţiilor (repetiţia sinonimică) etc. Această clasificare ne arată că selecţia fonetică se realizează nu numai de dragul sunetelor, dar şi cu scopul de a închega prin corespondenţele fonetice diviziunea vorbirii în unităţi ritmice. Acest lucru se remarcă îndeosebi în rimă, atît în proză (proverbe şi zicători), cît mai ales în poezie.

Un alt aspect al selecţiei fonetice o constituie expresivitatea sonoră. Baza funcţiei expresive a sunetelor sînt asociaţiile, pe care le corelăm direct cu fonemele. Asociaţiile au semnificaţii diferite.

Cazul cel mai simplu de asociaţie fonică este cel al *imitării*. Multe din sunetele naturale au o anume asemănare acustică cu sunetele limbii. Astfel, bubuitul tunetului aminteşte sunetul „r“, zăngănitul metalului sunetul „z“, fluieratul sunetul „s“, un zgomot surd sunetul „ş“ ; din această cauză cuvintele „tunet“, „zăngănit“, „şuier“, „foşnet“, „vîjîit“, „şoaptă“ şi altele au un colorit sonor expresiv. Multe cuvinte apar ca rezultat al imitaţiei sunetelor („poc“, „tic-tac“, „cu-cu“, „miau“). Aceste cuvinte se numesc *onomatopee*. Procedeul cel mai simplu al expresivităţii sonore este tocmai utilizarea cuvîntelor unei limbi în calitatea lor de onomatopee. Astfel, în expresiile „vîntul vuia“, „leul rage“ este un moment de imitaţie sonoră.

---

[1] în sîngele meu arde focul dorinţei, / sufletul meu a fost rănit de tine...

[2] au îmbrăcat poienele întunecate / cu un văl larg şi alb...

adică o corespondență între forma fonetică a expresiei și natura sonoră a fenomenului descris.

Dar în materie de sunete pot fi făcute și asociații care nu țin de o natură fonetică. Dacă ne vom opri asupra unor expresii obișnuite ca : „sunet înalt“, „sunet jos“, „sunet sec“, „voce dulce“, „voce aspră“, „voce subțire“, vom ajunge la concluzia că există conexiuni generale (întrucît aceste expresii sînt înțelese de toată lumea) între caracterul sunetului și diverse fenomene de natură nefonetică. Cf. la *Lermontov :*

> Я без ума от тройственных созвучий
> И *влажных* рнфм как напрнмер на *ю.*[1]

Asta se explică prin faptul că noi ordonăm sunetele în serii și le comparăm din cîteva puncte de vedere : de pildă, din punctul de vedere al înălțimii sunetului avem o scală a vocalelor de la „u“ la „i“, putem să comparăm sunetele în funcție de energia cheltuită pentru pronunțarea lor, în funcție de dificultatea pronunției, în funcție de forța efectului lor acustic (de pildă, sunetul strident „s“) etc. Împărțim sunetele în sunete muzicale înalte și sunete muzicale joase, în cele plăcute („delicate“) și neplăcute („aspre“). Faptul că sunetele înalte țin de vocile de femei și de copii, iar cele joase de vocile bărbătești ne obligă să asociem sunetele înalte cu ceva slab și feminin, iar cele joase cu ceva aspru, puternic, bărbătesc. Dar asupra acelorași serii se extinde și receptivitatea unor alte organe ale simțirii. Astfel, culorile le diferențiem ca vii, luminoase, pe de o parte, și sumbre, întunecate, pe de altă parte. Este absolut normală asocierea între culorile deschise (alb, de pildă) și sunetele înalte („i“, de pildă). Și astfel va deveni limpede de ce un poet care descrie un crin, o floare albă, va folosi din plin sunetul „i“, cu atît mai mult cu cît această asociere este susținută de faptul că în cuvîntul „crin“ [în l. rusă, *lilia*] acest sunet există.

---

[1] Nebun sînt după consonanțe triple / Și după rime *umede* în *iu.*

Uşurinţa cu care se pronunţă sonantele se asociază cu reprezentarea a ceva uşor şi delicat. Nu întîmplător în poezia rusă din anii '20 ai celui de al XIX-lea secol, pe temele de preferinţă ale feminităţii, cuvintele „нежный", „милый" „юный" [tandru, drag, tînăr], în care abundă consoanele sonante, făceau parte din epitetele preferate.

Aceste asociaţii constituie o bază pentru coloritul emoţional al sunetului. Ele pot avea şi o altă origine: de pildă, sentimentul de dispreţ ne provoacă o anumită mimică — o încordare a muşchilor faciali, urmată de o mişcare a buzelor, care, în momentul expiraţiei, poate fi însoţită de un sunet labial (de aici interjecţia „phi"[1]). E logic ca sunetele labiale să coloreze vorbirea în calitate de semn emoţional al dispreţului şi cuvinte ca „a dispreţui", „prost", „păcătos" sînt colorate chiar prin compoziţia lor fonică.

În acelaşi sens, sunetul „s", care aduce a fluierat, „свист", poate şi el să exprime dispreţul, deoarece fluieratul este în general un semn al dezaprobării (din tradiţia teatrală cuvîntul „a fluiera" a căpătat un sens larg) sau al unei ironii aspre; de pildă, în epigrama de mai jos a lui Baratînski *, sunetul „s" notează tocmai acele locuri în care este exprimat dispreţul:

В *своих листах* душонкой ты кривишь,
Уродуешь и мненья, и *сказанья,*
*Приятельски дурачеству* кадишь,
*Завистливо поносишь* дарованья:
Дурной твой нрав дурной *приносит* плод:
*Срамец! срамец! все* шепчут, — вот *известье.*
— Эх, не тужи, уж это мой расчет:
Подписчики мне платят за *бесчестье*.[2]

---

[1] «фу» în limba rusă.

[2] În hîrţoagele tale îţi calci pe conştiinţă, — poceşti şi părerile, şi legendele, / Ca un prieten bun îi cînţi prostiei în strună, / Înjuri plin de invidie talentele: / Moralitatea ta păcătoasă a făcut fructe păcătoase: / Ruşine! ruşine! şopteşte toată lumea — ce noutate... / — Eh, nu-ţi bate capul, asta-i socoteala mea, / Abonaţii mei îmi plătesc pentru lipsa de onoare.

Într-o altă epigramă a lui Baratînski, aceeaşi funcţie a siflantelor este arătată direct:

Ты ропщешь, важный журналист.
На наше модное маранье:
«*Все* та же *песня*: ветра *свист*,
*Листов древесных* увяданье»...
Понятно нам твое *страданье*
*И без* того *освистан* ты,
*И* так, подвалов *достоянье*,
*Родясь* — гниют твои *листы*.[1]

În afară de aceasta, ideea de fonem se asociază uşor cu cuvintele care conţin sunetul dat; astfel înglobarea aceluiaşi sunet „s" în cuvintele „свет", „сияние", „ясный" „блеск", „сверкать" [lumină, aureolă, clar, sclipire, strălucire] etc. pot să ne provoace nişte reprezentări de lumină, mai ales dacă acestea din urmă sînt sugerate de text, de pildă:

*Оставьте* пряжу, *сестры. Солнце село,*
*Столбом* луна *блестит* над нами. Полно![2]

(PUŞKIN, *RUSALKA*)

Utilizarea sunetelor ca un echivalent al expresiei, ca ceva identic cuvîntului care denumeşte fenomenul se numeşte uneori *metaforă fonetică.*

Asociaţiile care corelează nemijlocit emoţiile şi reprezentările obiective cu sunetele limbii sînt foarte numeroase. Dar nu trebuie să uităm că sînt cu totul instabile şi adesea subiective. Astfel, de pildă, este cunoscut un fenomen răspîndit — „auzul colorat". Mulţi receptează sunetele dîndu-le o anumită culoare. Fiecare, însă, colo-

[1] Cîrteşti, ziaristule important, / Împotriva mîzgălelii noastre moderne. / „Acelaşi cîntec: al vîntului şuierat / Şi veştejirea frunzelor pădurii"... / Ne e înţeleasă suferinţa ta, / Ai fost destul de fluierat şi fără asta / Şi aşa putrezesc, abia născute, / Paginile tale, bunuri ale beciurilor.

[2] Lăsaţi, suratelor, firele pe care le toarceţi. Soarele a apus, / Un stîlp al lunii străluceşte deasupra noastră. Ajunge!

rează sunetul în felul său. În afară de asta, sînt mulți cei care nu le colorează de loc.

În analiza expresivității sonore a unei lucrări literare trebuie să manifestăm multă prudență și să ținem seama numai de fenomenele sonore care țin indiscutabil de expresie (eliminînd tot ce-i întîmplător) și să reținem numai asociațiile de o semnificație generală sau pe cele sugerate de text. Astfel, e greu de presupus că următorul exemplu din Dostoievski trebuie interpretat ca un procedeu eufonic al confluenței sunetului „s“ : „cu toată conștiința sa pusă în mișcare să se considere singur drept șoarece și nu om“ (*Omul din subterană,* I, III).

Voi reliefa altă serie de asociații, este vorba de asociațiile făcute cu sunetele unor limbi străine. Ascultînd o vorbire neobișnuită pentru noi, vom remarca acele sunete care în vorbirea dată se utilizează mai frecvent decît în limba rusă. De aici vom asocia reprezentarea despre limbile străine cu reprezentarea sunetelor caracteristice pentru aceste limbi. Astfel, versul „О, сон на море — диво сон“ [1] imită fonetica italiană. Diversele dialecte le apreciem de asemenea din punctul de vedere al sunetelor care intră în componența lor.

Iată un exemplu de poezie „transrațională“ * (cu o selecție a cuvintelor parțial lipsită de sens), bazată pe imitarea unei vorbiri dialectale :

*Каторжная таежная* [2]

Захурдачивая в жордубту
По зубарам сыпь дурбинушшом.
Расхлабысть твою да в морду ту

---

[1] O, vis pe mare — vis minunat.

[2] *Cîntecul ocnașului din taiga.* Poezia e, de fapt, intraductibilă, efectul ei realizîndu-se prin utilizarea deformată a unor cuvinte de argo și prin repetarea sunetelor, mai ales „s“, dar și r, l, d, b ; toate acestea la un loc transmit o impresie tainică, de evadare (n.t.).

Размордачай в бурд рябинушшом.
А ишшо взграбай когтишшами
По зарылбу взымбь колдобиной
Штобыш впрямь зуйма грабишшами
Балабурдой был — худобиной.
Шшо да шшо да не нашшоками
А впроползь брюшиной шша —
Жри хувырдовыми шшоками
Раздобырдивай лешша.

(VASILI KAMENSKI) *

Oricum am aprecia literatura transraţională, care se dispensează de atributul cel mai puternic al cuvîntului — sensul, nu putem să refuzăm poeziei în cauză expresivitatea sonoră, care din punct de vedere fonetic şi lexical corespunde perfect titlului. [1]

Poeţii sînt foarte sensibili la asociaţii sonore. Astfel, Aseev scria :

Я запретил бы «продажу овса и сена»...
Ведь это пахнет убийством отца и сына.[2]

Cu o receptare atît de acută a asociaţiilor sonore, devine absolut limpede că ţesătura sonoră a unei lucrări este departe de a fi nesemnificativă. Ea apare deosebit de clar în poezie. Fenomene similare pot fi, însă, întîlnite şi în proză.

Faptele organizării fonetice a limbajului (denumit uneori „orchestrarea" limbajului) nu sînt încă studiate într-o măsură suficientă pentru a elabora o teorie a eufoniei bine pusă la punct. Dar, în procesul analizei unui text literar, nu trebuie să omitem problemele legate de eufonie.

---

[1] Trebuie să remarcăm că, în cazul de faţă, „transraţionalul" este motivat de limbajul convenţional („muzica de argo") al ocnaşilor, care este absurd pentru cei neiniţiaţi.

[2] Aş interzice „vînzarea ovăzului şi-a fînului". / Asta aduce a omorîrea tatălui şi a fiului.

# FORMA GRAFICĂ

Întrucît literatura utilizează vorbirea scrisă, reprezentarea grafică joacă și ea un anume rol în procesul de receptare. De obicei grafica, adică o anumită așezare a textului tipărit, este neglijată. Cu toate acestea, reprezentările grafice au un rol important. Astfel, poezia (cu foarte puține excepții) se scrie în rînduri-versuri detașate unele de altele și acest aspect grafic ne indică modul în care trebuie să citim o poezie și cum se segmentează sub raportul ritmului. La rîndul lor, grupurile de versuri sînt despărțite de spații libere, care indică pauzele. Aceste spații constituie semnul diviziunii lucrării.

Același lucru îl întîlnim și în proză. Diviziunea vorbirii în *paragrafe*, spații libere, despărțirea rîndurilor prin liniuțe sau asterisc, toate acestea reprezintă acele indicații vizuale care susțin receptarea construcției unei lucrări. Schimbarea caracterelor, o anumită grafie a cuvintelor, toate acestea își pot avea rolul lor în receptarea textului.

În ultima vreme (deși fapte asemănătoare au avut loc și în trecut) aspectului grafic i se acordă o mare atenție și așezarea cuvintelor în pagină se utilizează ca un mijloc compozițional. Acest lucru este deosebit de caracteristic pentru Andrei Bielîi și din lucrările lui procedeele amintite pătrund în poezia contemporană.

Iată un fragment din nuvela *Kotik Letaev*, aşa cum a fost tipărit de autor.

. . . . . . . . . . . . . . .

Apusul : —

— totul este scuturat : camerele
casele, pereţii : totul e precis, totul e
strună : pămîntul — o farfurie goală :
e plat, rece : şi — a intrat
cu o margine acolo —

unde —

— din cioburile

purpurii din care i se recunoaşte cu groază discul
un soare uriaş ne întinde uriaşe mîini :
şi mîinile —

— se întunecă, se-ngălbenesc :

şi — trec în beznă.

Aceste procedee nu reprezintă de fel o invenţie de ultimă oră. În epoca romantismului de la începutul secolului al XIX-lea pot fi depistate fenomene similare.

E caracteristic faptul că în literatura neartistică (în manuale, de pildă) se acordă o mai mare atenţie momentului grafic decît în cea beletristică : se apelează frecvent la schimbarea caracterelor, adnotări pe margini etc.

În şcolile literare extremiste, cu o slăbiciune manifestă pentru limbajul transraţional, cu alte cuvinte pentru arabescurile pure ale simbolurilor lingvistice, procedeele grafice se utilizează frecvent ca un scop artistic în sine. Astfel, în 1923, la Paris, a apărut cartea lui Ilia Zdanevici, compusă integral dintr-o culegere arbitrară de caractere. În toată cartea nu pot fi citite decît cîteva cuvinte aproape lipsite de orice sens, dar din punct de vedere tipografic cartea e foarte frumoasă. Cartea, ce-i drept, e condamnată probabil pentru totdeauna să rămînă o simplă curiozitate.

Procedeele grafice, nedespărțite de funcționalitățile lexicale, își capătă în vremea noastră dreptul lor la existență, în presa periodică — de pildă, în revistele săptămînale unde întîlnim un „montaj" al culesului și o utilizare a formelor „constructiviste" ale textului vizual.

Acest „montaj" a fost utilizat și pe vremuri în reclame, placate, afișe, firme, în general în formele scrise ale afișajului de stradă. La urma urmei, același montaj, dar în forme mai tradiționale și canonizate, a fost utilizat și în documente cu anteturile, cu titlurile, cu sistemul lor de semnături și ștampile. Orice „adeverință" sau „mandat" reprezintă, în fond, un text „de montaj".

Forma particulară a realizării unui document se utilizează frecvent în literatura beletristică, în cazurile cînd autorul, vorbind de un document, vrea să ne transmită și reprezentarea lui grafică. În romanul de aventuri, unde figurează curent documente, scrisori, anunțuri etc., pot fi întîlnite caractere care imită forma documentului. Textul însuși devine ilustrativ: grafica în cazurile acestea este demonstrativă.

Iată un exemplu de o asemenea utilizare a graficii în *Materiale pentru roman* de B. Pilniak:

„Tot aici, pe doi stîlpi, era unicul și eternul afiș al menajeriei:

În trecere prin Oraș a poposit
M E N A J E R I A
Diverse fiare sălbatice sub conducerea lui
V A S I L I A M S
ȘI LA FEL
O iluzie O B T I C Ă
mondială F E M E I A — P Ă I A N J E N.

Pe afiș erau desenate un cap de tigru, femeia-păianjen, un urs (care trăgea cu pistolul) și un acrobat".

---

Procedeele stilistice au o funcție dublă. În primul rînd, misiunea unui artist constă în exprimarea cît mai exactă

a ideii și a trăirii ei emoționale. Alegînd un cuvînt anume sau o locuțiune anume, poetul caută o expresie cît mai adecvată temei și stării de spirit, o expresie cît mai eficientă, care să ne genereze reprezentări precise și puternice. Aceasta este funcția *expresivă* a cuvîntului.

Pe de altă parte, însă, ordinea, locuțiunile și selecția lexicală pot avea o valoare estetică în sine. Trăirile generate de o expresie nu țin numai de aspectul ei tematic, dar și de construcția ei artistică. Spus mai simplu, modalitatea de construcție în sine poate să ne atragă prin frumusețea sa. În aceasta constă funcția *ornamentală* a cuvîntului.

În vorbirea practică apelăm la procedeele stilistice mai ales din considerente de expresie, deși nu evităm nici ornamentalul. În operele literare ornamentalul joacă un rol mai mare și în expresie își găsește doar o justificare (o „motivare"). Misiunea unei opere literare constă în concilierea, în armonizarea utilizării expresivității și a ornamentării.

Modalitățile de echilibrare a expresivității și a ornamentării sînt determinate de tradiția literară și de procedeele individuale ale fiecărui scriitor în parte.

# METRICA COMPARATĂ

# VERSURI ŞI PROZĂ

UN TEXT LITERAR poate să conţină o intenţie privind modul în care va fi receptat. Un roman extins, mai ales de aventuri, unde totul este construit pe o înlănţuire a întîmplărilor, este destinat exclusiv lecturii vizuale. Recunoscînd vizual cuvintele, cititorul nu se va opri asupra aspectului lor sonor şi va trece direct la sensul lor.

În alte opere, ca, de pildă, în lucrările de „proză ornamentală", care urmăresc anume contextul sonor al expresiei, cititorul va reconstitui, chiar şi numai într-o receptare vizuală, fie şi numai în gînd, modul în care sună textul, va „recita" textul. Stilul variază în funcţie de faptul dacă avem o formă recitativă, al cărei context sonor face parte din concepţia artistică şi generează un efect scontat, sau un stil simbolic abstract, în care cuvintele sînt nişte simboluri semantice mai mult sau mai puţin indiferente, nişte semne ale expresiei ; în ultimul caz înlocuirea formei auditive prin cea vizuală nu schimbă nimic.

Forma recitativă nu pretinde neapărat o reproducere cu voce tare. Elementul sonor poate fi înregistrat şi în gînd : intonaţia, sistemul de accente, analogiile fonice. Cititorul gîndeşte involuntar o formă recitativă ca una care se pronunţă.

Un caz particular al formei recitative o constituie vorbirea în versuri. Spre deosebire de proză, vorbirea în versuri este o vorbire *ritmată*, adică construită în chip de segmente sonore sau de sisteme de segmente sonore, care sînt receptate ca avînd aceeaşi valoare, ca fiind comparabile.

Un astfel de segment — *versul*, unitatea de ritm — este o perioadă discursivă, oarecum echivalentă cu kolonul din proză, adică un şir, o serie de cuvinte unite între ele de o melodie intonaţională unică.

În timp ce vorbirea în proză se dezvoltă liber, un kolon continuă un alt kolon, iar graniţele dintre kola nu sînt întotdeauna foarte strict delimitate, vorbirea versificată trebuie să fie foarte strict divizată în versuri, cu graniţele lor foarte exacte.

Expresia exterioară a diviziunii vorbirii în versuri este forma lor grafică. Fiecare vers în parte reprezintă un rînd anume. Exprimînd vorbirea în versuri sub forma unor rînduri izolate, autorul indică modul în care trebuie să fie citite versurile, modul în care vorbirea în versuri trebuie să fie divizată şi nivelată. [1]

Să luăm, de pildă, următoarele versuri :

Вот почему я такой радостный,
А кровь у меня, как у всех людей,
С разными там инфузорными палочками !...
Но всё-таки удивительно.
Если вспомнить мое прошлое,
Отчего я как-то сам по себе знаю все, что мне нужно,
Отчего стал я радостным, успокоенным, дерзающим,
Безгрешным, не чувствующим ни к кому ни малейшей злобы,
Требующим только одного от своих современников :
Они должны знать мою фамилию ;
Отчего ощутил себя человеком будущего.
Не любящим ни религии, ни таинственностей, ни отечества.[2]

(S. NELDIHEN) *

[1] Remarcăm că, deşi în general coincide cu versul, rîndul poate uneori să nu determine versul, dacă acesta este determinat altfel (de rimă, de metru etc.).

[2] Iată de ce sînt atît de bucuros, / Iar sîngele meu e ca la toţi oamenii, / Cu tot felul de beţişoare de infuzori !... / Şi totuşi e ciudat. / Dacă e să-mi amintesc trecutul, / De ce cunosc nu ştiu cum singur tot ce-mi trebuie, / De ce am devenit bucuros,

Cf. cu versurile lui Blok :

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполннла комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонкнм голосом
И совсем неуважнтельной к занятням
Болтовней.[1]

Dacă versurile acestea le vom tipări continuu, ca pe o proză, în rîndurile de proză va dispărea intenţia ritmică a autorului, fraza se va contopi şi vom pierde acea ţesătură de versuri care determină compoziţia lucrării date.

Fiind în general o formă recitativă, în care ritmul vorbirii se realizează prin diviziunea sa în serii echivalente (de o semnificaţie egală), versul se bucură de regulă de nişte calităţi particulare, care facilitează măsurarea şi compararea seriilor fonice. Alături însă de semnele diviziunii prozodice, fiecare vers în parte, în calitatea sa de unitate ritmică, îşi are *măsura sa interioară.*

Măsura interioară este determinată de particularităţile de limbă şi de tradiţie literară. E convenţională şi se exprimă într-o serie de norme sau de „reguli ale versificaţiei“, care se modifică de la o literatură la alta, ca şi de la o epocă la alta. Sistemul de reguli care funcţionează în acelaşi timp în limitele unei literaturi se numeşte *metrică.*

---

liniştit, îndrăzneţ, / Lipsit de păcate, fără să nutresc nici pic de răutate faţă de cineva, / Şi nu cer decît un singur lucru de la contemporanii mei : / Ei trebuie să-mi cunoască numele ; / Şi de ce m-am socotit un om al viitorului. / Care nu iubeşte nici religia, nici misterele, nici patria...

[1] Ea a venit de la ger, / Toată roşie, / A umplut camera / Cu aroma aerului şi a parfumului, / Cu vocea ei sonoră / Şi cu pălăvrăgitul ei atît de nepoliticos / Faţă de învăţătură.

Poezia este net opusă prozei datorită faptului că în proză ritmul apare ca un *rezultat* al construcţiei semantice şi expresive ale vorbirii, pe cînd în poezie ritmul este un moment determinant al construcţiei, iar în limitele ritmului sînt înglobate sensul şi expresia. Chiar dacă ritmul natural al vorbirii coincide cu limitele diviziunii prozodice, nici atunci nu ne întîlnim decît cu o motivare a ritmului. De obicei însă diviziunea vorbirii în versuri nu depinde de diviziunea naturală a vorbirii în kola sintactice. În poezie ritmul este predeterminat şi în ritm sînt incorporate expresiile, care, firesc, se schimbă, se *deformează*.

Această deformare se infiltrează în toate planurile vorbirii. Faptul că sîntem nevoiţi să ne oprim atenţia asupra fiecărui cuvînt, ca să-l „auzim mai bine“, va intensifica receptarea fiecărui cuvînt în parte. Cuvintele din versuri se reliefează oarecum, ies în prim plan, în timp ce în proză doar parcurgem cuvintele şi nu ne oprim decît asupra cuvintelor centrale ale propoziţiei. Faptul că vorbirea este realizată nu *continuu*, ci în rînduri mai mult sau mai puţin izolate, creează asociaţii speciale între cuvintele aflate în aceeaşi serie sau între cuvintele plasate simetric în serii paralele. Semnificaţia şi corelaţia semnificaţiilor este coordonată de corespondenţe ritmice, ceea ce nu se întîmplă în proză, unde, dimpotrivă, corespondenţele ritmice se fac în planul expresiv al vorbirii şi sînt determinate de cuvinte.

Datorită acestei situaţii, dezvoltarea vorbirii în versuri are loc mai ales în planul unor strînse asociaţii lexicale, de la cuvînt la ouvînt, de la propoziţie la propoziţie, de la „imagine“ la „imagine“. În proză cuvintele se înşiră pe o temă dată. Despre versuri se spune că acolo „rima dirijează ideea“. E absolut exact şi în asta nu e nimic care să compromită vorbirea în versuri. Vorbirea în versuri este o vorbire a unor asociaţii strîns împletite între ele, într-o mişcare ascendentă.

Cu particularităţile construcţiei compoziţionale a lucrărilor în versuri şi în proză am făout cunoştinţă mai îna-

inte, acum ne vom opri la cîteva sisteme metrice, care reglementează vorbirea în versuri.

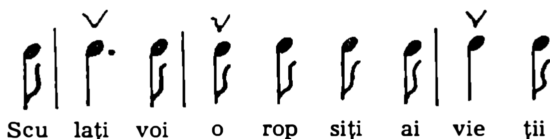
Există trei sisteme principale, constituite istoric şi încetăţenite în literaturile europene : *metric, silabic* şi *tonic.*

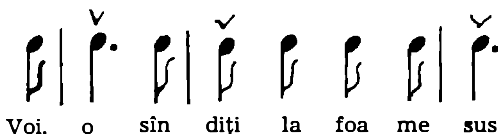
## 1. SISTEMUL METRIC

Sistemul metric a fost adoptat în literaturile antice : greacă şi latină.

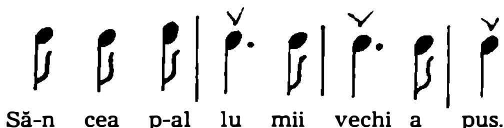
La baza sistemului metric se află cîntul. Versurile antice fie se cîntau, fie se pronunţau ca un recitativ melodic, care permitea un acompaniament de instrumente muzicale. Legile ritmului antic se suprapun legilor ritmului lucrărilor muzicale vocale.

Cea mai scurtă unitate din care se compun seriile ritmice este *mora* — timpul consumat pentru pronunţarea (sau cîntarea) celei mai scurte silabe. Cîteva mora la un loc constituie o unitate ritmică-melodică — *tactul,* denumit în prozodia antică *picior*. Pe una din morele piciorului se pune accentul ritmic. Cîteva picioare, alcătuind împreună o frază ritmică-melodică încheiată, constituie o unitate ritmică — versul. Cîteva versuri reunite într-un ciclu, care se repetă în cîntec, constituie *strofa* sau *cupletul.* Exemplul de mai jos va arăta clar funcţia morei, a piciorului, a versului şi a strofei.






Semnul înseamnă o moră, două more, trei more, v accentul ritmic.

Piciorul (morele încadrate de două linii verticale) se compune din patru more. În limitele cîntecului piciorul se schimbă de la forma 3 + 1 la forma 1 + 1 + 1 + 1, deci conține cînd 2, cînd 4 silabe. Accentul ritmic cade pe prima silabă a piciorului. Versul este compus din trei picioare, dintre care ultimul poate să fie incomplet, și din *preritm* (scu... voi... să... să-nceap-al), adică din silabe care preced primul accent ritmic al versului.

Patru versuri formează o strofă, care reprezintă o melodie terminată.

Dar în timp ce în cînteoul rusesc orice silabă poate fi lungită și ca o moră și ca două și ca trei (și chiar mai multe), în limbile antice lungimea silabelor constituia o particularitate a limbii și unele silabe nu puteau fi cîntate scurt, după cum altele nu puteau fi cîntate lung.

Silabele limbilor antice se împărțeau în lungi și scurte. Silaba lungă era reprezentată de semnul „—", iar cea scurtă de „◡".

Silaba scurtă dura într-o interpretare muzicală o moră, iar cea l ngă două more.

Astfel picioarele antice (tacturile) reprezentau o combinație de silabe lungi și scurte. Forma scurtă a piciorului își avea denumirea sa. Întrucît terminologia antică este răspîndită și în vremea noastră, reproduc mai jos tabelul principalelor picioare antice :

Picioare de două more :

◡ ◡ (pătĕr) pirih

Picioare de trei more :

— ◡ (fŏrtĭs) troheu
◡ — (rĕgŭnt) iamb
◡ ◡ ◡ (dŏmĭnŭs) tribrah

Picioare de patru more :

— ◡ ◡ (tempŏră) dactil
◡ — ◡ (pĕritŭs) amfibrah
◡ ◡ — (bŏnitas) anapest
— — (vobis) spondeu
◡ ◡ ◡ ◡ (strĭgĭlĭbŭs) dipirih sau proceleusmatic

Picioare de cinci more :

— ◡ ◡ ◡ (virgĭnĕŭs) primul peon
◡ — ◡ ◡ (pŏetĭcŭs) al doilea peon
◡ ◡ — ◡ (mănĭfestŭs) al treilea peon sau didimeu
◡ ◡ ◡ — (mĭsĕrĭcirs) al patrulea peon
◡ — — (dŏlores) baheu
— ◡ — (fecĕrant) cretic sau amfimacru
— — ◡ (peccată) antibaheu sau palimbaheu

Picioare de şase more :

— — — (clamores) molos sau trimacru
◡ ◡ — — (rĕdĕuntes) ionic minor sau ascendent
◡ — ◡ — (sĕverĭtas) diiamb
◡ — — ◡ (ĭnardescĭt) antispast
— ◡ ◡ — (destĭtŭi) coriamb
— ◡ — ◡ (princĭpalĭs) ditroheu
— — ◡ ◡ (enormĭtĕr) ionic major sau descendent

Picioare de şapte more :

◡ — — — (sălutantes) primul epitrit
— ◡ — — (comprŏbabant) al doilea epitrit
— — ◡ — (consentĭens) al treilea epitrit
— — — ◡ (ornamentă) al patrulea epitrit

Picioare de opt more :

— — — — (interrumpens) dispondeu

Întrucît picioarele antice nu puteau să conţină mai puţin de două şi mai mult de patru silabe, aceste 28 de picioare epuizează toate posibilităţile de combinaţii între silabele lungi şi scurte care formează versul.

În versuri graniţele dintre picioare şi cuvinte *(spaţiul interverbal)* * puteau să nu coincidă. Dar sfîrşitul versului, după care trebuia să urmeze pauza, coincidea obligatoriu cu sfîrşitul cuvîntul i.

Ultimul picior putea să fie egal ca mărime cu celelalte. Dacă era mai scurt decît celelalte, versul se numea *catalectic*, dacă era egal cu celelalte — *acatalectic*, dacă era mai lung decît celelalte — *hipercatalectic*.

Pe fiecare picior cădea un accent, denumit *ictus*. Silaba pe care cădea ictusul se numea arsis, spre deosebire de partea neaccentuată a piciorului (thesis). De obicei ictusul cădea pe prima silabă lungă a piciorului. Trebuie să remarc că în muzica contemporană accentul cade preponderent (deşi nu întotdeauna) pe note lungi. Cf. în exemplul dat picioarele *(scu)laţi voi* (orop), (voi) o*sîn*(diţi la), (să) *fiarbă-n, lumii vechi a*(pus).

Astfel erau două caracteristici principale ale piciorului : lungimea în more şi poziţia ictusului. Versul era determinat de numărul şi de caracterul picioarelor.

Versul cel mai răspîndit era hexametrul, format din picioare de patru more cu ictusul pe prima silabă. Dintre toate picioarele de patru more sînt două care încep cu o silabă lungă (care poate să primească asupra sa accentul ritmic) : spondeul şi dactilul. Hexametrul era format din spondee şi dactili, al cincilea picior fiind dactil, iar în ce priveşte pe cel de al şaselea, acesta era în mod obligatoriu format din două silabe şi putea să fie egal cu celelalte (spondeul) sau mai scurt (troheul). Iată un exemplu de hexametru latin (în primul vers am însemnat silabele lungi şi scurte, iar în celelalte numai ictusurile).

At rēgīna grāvī jāndūdum sauciă cūra
Vúlnus alít venís ; et cáeco cárpitur ígni.
Múlta virí virtús animó, multúsque recúrsat
Géntis honos ; haerént infíxi péctore vúltus,
Vérbaque : néc placidám membrís dat cúra quiétem [1].

Schema generală a hexametrului e următoarea :

´ – – ´ – – ´ – – ´ – – ´ ⏑ ⏑ ´ –

În versul latin se respectau următoarele reguli. Era interzisă întîlnirea a două vocale, adică „hiatul". Dacă după un cuvînt terminat în vocală sau în „m" (care forma cu vocala precedentă un singur sunet vocalic nazal) urma un cuvînt care începea cu o vocală cu „h" (aspiraţie), în cazul acesta vocalele care se întîlneau se contopeau într-un singur sunet vocalic complex. Acest fenomen se numeşte *eliziune.*

---

[1] Dar regina încă de mult rănită de grijă apăsătoare / Îşi hrăneşte rana cu sînge şi e măcinată de un foc ascuns. / Mereu îi revin în cuget marea vitejie a bărbatului şi măreaţa / Glorie a neamului său ; stau neclintit înfipte în pieptul ei / Înfăţişarea şi cuvintele lui : iar îngrijorarea nu mai / Redă membrelor ei liniştita odihnă. / [Traducerea versurilor din l. latină de M. Nasta.]

Pentru o citire corectă e comod să se acompanieze lectura bătînd cu mîna tactul morelor, accentuînd mai ales prima moră, a cincea, a noua etc., deci după cîte patru more ale fiecărui vers. Tot versul e format din 36 more.

Dacă vom „solfegia", adică vom pronunţa cu silaba „ta" schema hexametrului, vom obţine :

tá-a ta-ta, tá-a ta-ta, tá-a ta-ta, tá-a ta-ta, tá-a ta-ta, tá-a ta.

Fiecare din grupele „ta-ta" poate fi înlocuită de un grup neaccentuat — „ta-a", de exemplu :

tá-a ta-a, tá-a ta-a, tá-a ta-ta, tá-a ta-a, tá-a ta-ta, tá-a ta.

De exemplu :

Cónticuére omnés, inténtique ora tenébant...[1]
Aút pelagó Danaum insidiás suspéctaque dona...[2]
Séd quid ego haec autém nequíquam ingráta
revolvo...[3]

(VIRGILIU, *ENEIDA*)

În hexametru versul se împărţea de obicei în două perioade. Această împărţire corespundea oarecum intercepţării liniei ritmic-melodice (hexametrul cu o lungime de 13 pînă la 17 silabe reprezenta de regulă două şi uneori chiar trei kola ale vorbirii). Această împărţire se numea *cezură*. Cezura coincidea cu sfîrşitul cuvîntului. Ea putea să apară în poziţii diferite. Cu precădere, însă, era plasată după arsisul celui de al treilea picior :

Háctenus árvorúm / cultús et sídera cóeli :
Núnc te, Bácche, canám, / nec nón sylvéstria, técum
Vírgultá, et prolém / tardé crescéntis olívae.[4]

(VIRGILIU, *Georgice*)

Sau după prima silabă scurtă a celui de al treilea picior, în cazul cînd este un dactil :

Formosam rasonare / docés Amaryllida sylvas.[5]

(VIRGILIU, *Ecloga I*)

---

[1] Toţi au tăcut şi aveau privirile aţintite...

[2] Sau vicleniile danailor pe mare şi darurile lor suspecte...

[3] Dar de ce mai răscolesc eu în mintea-mi zadarnic aceste gînduri neplăcute...

[4] Pînă acum am cîntat îngrijirea ogoarelor şi constelaţiile cerului : / Acum, Bacchus, pe tine te voi cînta, şi de asemenea, odată cu tine, / Ramurile arbuştilor şi mlădiţa măslinului, ce creşte tîrziu.

[5] Tu o înveţi pe Amaryllis să facă pădurile să sune.

Sau după arsisul celui de al patrulea picior. În acest caz era necesară o cezură suplimentară după arsisul celui de al doilea picior :

Quid refért, / morbo án furtis, // pereámne rapinis...[1]
Et si quid / cessare potés, // requiesce sub umbra...[2]

Hexametrul nu era o dimensiune a strofei. Combinat însă cu „pentametrul" realiza un distih (distihul elegiac).

Pentametrul definește versul din schema de mai jos :

–́ ⏕ –́ ⏕ –́ || –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́

Párve nec ínvideó, sine mé, liber, íbis in úrbem
Héu mihi ! quó dómino // non licet íre tuó.[3]

(OVIDIU)

Difficilis, facilis, jucundus, acerbus es idem :
Néc tecúm possúm // vivere, Néc sine té.[4]

(IDEM)

În lirică, poeții antici utilizau strofe formate uneori din versuri diferite, care, la rîndul lor, erau formate din picioare diferite într-o anumită succesiune. Acest vers se

---

[1] Ce însemnătate are dacă voi pieri de boală sau din pricina tîlhăriilor...

[2] Și dacă poți zăbovi, te odihnește la umbră...

[3] Carte mică, nu te invidiez, fără mine vei merge în orașul / Unde, vai mie, stăpînului tău nu-i este îngăduit să meargă.

[4] Dificil, facil, vesel, aprig, tu ești același : / Nu pot viețui nici cu tine, nici fără tine.

numea *logaedic*. Iată un exemplu de strofă safică (din Horațiu):

Schema:

´– ⏑ ´– – ´– | ⏑ ⏑ ´– ⏑ ´– ⏓

´– ⏑ ´– – ´– | ⏑ ⏑ ´– ⏑ ´– ⏓

´– ⏑ ´– – ´– | ⏑ ⏑ ´– ⏑ ´– ⏓

´– ⏑ ⏑ ´– ⏑

Jā́m satis tērrīs/nĭvĭ ātquĕ dīrae
Grándinís misít Pater ét rubénte
Déxterá sacrás iaculátus árces
Térruit Urbem.[1]

Strofa alcaică:

Schema:

– ´– ⏑ ´– – | ´– ⏑ ⏑ ´– ⏑ ´–

– ´– ⏑ ´– – | ´– ⏑ ⏑ ´– ⏑ ´–

– ´– ⏑ ´– – ´– ⏑ ´– ⏑

´– ⏑ ⏑ ´– ⏑ ⏑ ´– ⏑ ´– ⏑

Núnc ḗst bĭbendūm / nūnc pĕdĕ līběrō
Pulsánda téllus / núnc Saliáribus
Ornáre pūlvinár deórum
Témpus erát dapibús, sodáles.[2]

---

[1] Pînă acum tatăl ceresc a trimis pe pămînt destulă zăpadă și cumplită / Grindină și cu învăpăiata lui / Dreaptă fulgerînd sacrele citadele / A îngrozit Orașul.

[2] Acum e vremea să bem, acum piciorul slobod / Să bată pămîntul, de pe acum pentru frații Saliari / Era timpul să împodobească perna zeilor / La ospețe, o prieteni.

Limbile moderne au pierdut (sau au pierdut parţial) raportul de durată al silabelor, înlocuit de raportul între silabele accentuate şi neaccentuate. În imitaţiile mai noi ale metrului antic durata silabelor este neglijată. Arsisul este redat printr-o silabă accentuată, iar silabele celelalte sînt neaccentuate.

În Germania, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, aceste imitaţii au fost popularizate de Klopstock *. Iată o imitaţie de hexametru, care-i aparţine :

Únterdés war Sátan mit Ádramélech der Érde
Auch schon näher gekómmen. Sie gingen nében einánder
Jeder allein, und in sich gekehrt. Jetzt sahe den Erdkreis
Adramelech von sich in ferne Dunkelheit liegen. [1]

Distihul elegiac :

Wiedriger sind mir die redenden, als die schreibenden Schwätzer
Diese leg'ich weg ; jenen entflich'ich nicht stets. [2]

Strofa alcaică :

Der kühne Reichstag Gallien dämmert schon,
Die Morgenschauer dringen den wartenden
Durch Mark und Bein : o komm, du neue
Labende, selbst nicht geträumte Sonne. [3]

*(DIE ÉTATS GÉNÉRAUX)*

---

[1] Între timp, Satan se apropiase şi el de pămînt, / Împreună cu Adrameleh. Mergeau unul lîngă altul, / Fiecare singur şi întors în el însuşi. Acum Adrameleh văzu / Pămîntul în faţa lui, în bezna depărtată.

[2] Mai urîţi îmi sînt cei ce vorbesc, decît cei ce flecăresc în scris ; / Pe aceştia din urmă îi dau de-o parte, de ceilalţi nu întotdeauna pot scăpa.

[3] Îndrăzneţul Parlament al Galiei a început să moţăie, / Fiorii dimineţii îl pătrund pînă în măduva oaselor / Pe cel ce aşteaptă : o, vino, tu, noule, / Desfătătorule soare, nici măcar visat.

La noi în Rusia metrul antic a fost imitat în acelaşi mod. Iată un model de hexametru :

Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают;
Все уж увенчаны гости; иной обоняет, зажмурясь,
Ладана сладостный дым; другой открывает амфору,
Запах веселый вина разливая далече: сосуды
Светлой студеной воды, золотистые хлебы, янтарный
Мед и сыр молодой, — всё готово, весь убран цветами
Жертвенник. Хоры поют. Но в начале трапезы о, други,
Должно творить возлиянье, вещать благовещие речи...[1]

(A. PUŞKIN)

Distihul elegiac :

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой[2].

(A. PUŞKIN)

Strofa safică :

Ночь была прохладная, светло в небе
Звезды блещут, тихо источник льется,
Ветры нежные веют, шумят листами
Тополи белы.[3]

(RADIŞCEV) *

[1] Podeaua luceşte curată ; cupele de sticlă sclipesc ; / Oaspeţii au fost toţi încununaţi ; unul mijindu-şi ochii miroase / Fumul dulce al tămîiei ; un altul deschide amfora, / Revărsînd departe mirosul vesel al vinului : vasele / De apă limpede şi rece, pîinile aurii, mierea / De chihlimbar şi brînza proaspătă — totul este gata ; / Altarul de jertfă e împodobit cu flori. Corul cîntă. Dar la începutul mesei, o prieteni, / Trebuie să facem libaţia, să pronunţăm cuvîntări de bună vestire...

[2] Aud sunetul amuţit al vorbirii divine eline ; / Simte sufletul meu intimidat umbra marelui bătrîn.

[3] Noaptea e răcoroasă, stelele sclipesc, / Lumină pe cer ; izvorul curge încet, / Vînturile tandre adie, îşi foşnesc frunzele / Plopii albi.

Strofa alcaică :

Когда родился Феб-Аполлон, ему
Златою митрой Зевс повязал чело
И лиру дал и белоснежных
Дал лебедей с колесницей легкой.[1]

(VIACESLAV IVANOV)

Trebuie să remarcăm că imitarea hexametrilor antici nu aparţine în sine sistemului metric de versificaţie, deoarece nu reprezintă o formă melodic-recitativă, ci una declamatorie-vorbită. Aici nu sînt nici durate muzicale, nici more, există doar un sistem de silabe accentuate şi neaccentuate, caracteristic pentru metrica tonică.

Aproape în toate limbile moderne, aceste imitaţii au fost precedate de încercări de a introduce un sistem metric pur, printr-o împărţire artificială a silabelor în silabe lungi şi scurte.

Astfel, în 1619 a apărut gramatica lui Meleti Smotriţki *, care introducea în limba literară a vremii (adică slavonă bisericească) prozodia cantitativă[2], stabilea ce sunete anume şi în ce situaţii sînt scurte şi care sînt lungi şi propunea pentru Rusia sistemul metric de versificaţie. În gramatică erau anexate şi exemple de hexametri :

/ — / ‿ ‿ / — / — : ‿ ‿ / ‿
Сарматски новорастныя мусы стопу перву

/ ‿ ‿ / — / ‿ ‿ / — / — ‿ / ‿
Тщащуюся Париасс во обнтель вечну заяти...[3]

---

[1] Cînd s-a născut Apollo, Zeus / I-a pus pe frunte o mitră de aur / Şi i-a dat o liră şi două / Lebede albe cu un car uşor.

[2] Prin prozodie se înţelege acea parte a foneticii care studiază proprietăţile cantitative ale sunetelor limbii — durata, accentul, intensitatea vocii etc. *Prozodia cantitativă* se ocupă de durata fonemelor. Ţin să semnalez că termenul de „prozodie" este folosit şi în alt sens, ca sinonim al cuvîntului „metrică".

[3] Noile muze sarmate încearcă să intre / În Parnas, lăcaşul veşnic.

Sistemul lui Smotriţki era pur metric în sensul că : 1) ritmul era determinat de durata naturală a silabelor, iar nu de accent, 2) ictusurile ritmice cădeau pe cuvînt indiferent de accentul lingvistic, adică o silabă accentuată putea să se suprapună pe teză, iar una neaccentuată pe arsisul piciorului (de pildă, din punct de vedere ritmic cuvîntul „сармáтски" era purtător a două ictusuri : „cáрматскй").

Influenţa profundă a literaturilor antice asupra celor contemporane s-a manifestat în faptul că încercările amintite, deşi s-au dovedit infructuoase, au manifestat o puternică influenţă asupra teoriei contemporane a versului. În limbile moderne nu există o durată a silabelor în sensul acelei funcţii pur muzicale, pe care o avea durata în limbile antice. Diverşi teoreticieni, căutînd o corespondenţă pentru durată în limbile moderne, o descopereau în accent. Silaba accentuată a devenit lungă, iar cea neaccentuată scurtă. Cu această modificare tabelul metrilor greci a început să fie aplicat fenomenelor contemporane (astfel, iambul denumeşte o pereche de silabe, dintre care cea de a doua este accentuată : „avea" ; troheul — o pereche de silabe cu accent pe prima silabă : „merge"). Ictusurile ritmice au fost fixate în versuri pe silabele accentuate, adică pretindeau o suprapunere a ritmului natural cu cel poetic. Astfel, tot sistemul a fost schimbat din rădăcină, s-a continuat însă să i se aplice terminologia metrică muzicală, ceea ce a constituit o sursă de confuzii. Astfel, în cuvîntul „отмщенье" (răzbunare) silaba „отм" era socotită scurtă, iar „щен" lungă, deşi prima silabă cere un mai mare consum de timp într-o pronunţie normală, decît cea de a doua.

A fost transferat în versificaţia contemporană tot sistemul de metri antici, deşi metrii şi-au pierdut semnificaţia lor de variaţii ale tactului muzical etc.

Dacă ar fi să căutăm paralele versificaţiei metrice, atunci am putea să le depistăm într-o formă mai mult sau mai puţin pură în cîntecele populare şi în *bîline* *,

ţinînd cont de faptul că textul cîntecului este nedespărţit de melodia acompaniamentului, că aceste cîntece pot fi numai cîntate, nu şi spuse (declamarea textului e ceva care se apropie de povestire).

În cîntece fiecare silabă îşi are durata sa, iar grupurile de silabe au un accent muzical, care în general coincide cu accentul natural al cuvîntului, dar poate şi să nu coincidă. Deosebirea faţă de metrul antic constă în faptul că durata silabei este determinată exclusiv de melodie, şi nu de proprietăţile intime, lingvistice, ale silabelor ca atare. Odată rupt de melodie, cîntecul îşi pierde ritmul. Acea citire ritmică a cîntecelor populare pe care o realizăm noi este o interpretare artificială, o deformare a ritmului natural al cîntecului, o transferare la fel de falsă a ritmului dintr-un sistem în altul, cum sînt toate imitaţiile metrilor antici în limbile moderne.

## 2. SISTEMUL SILABIC

În Evul Mediu, limba latină a încetat să mai fie o limbă vie, fiind eliminată din vorbirea populară de dialectele romanice, din care s-au dezvoltat limbile contemporane sud-europene, şi, fiind conservată doar în cercurile de clerici şi de savanţi, şi-a pierdut proprietăţile de durată ale silabelor. Deosebirea de durată a silabelor a fost uitată şi durata oricărei silabe a devenit măsură a ritmului. Lectura recitativă s-a redus la o pronunţie egală (izocronă) a tuturor silabelor, situaţie în care la sfîrşitul kolonului se realiza o cadenţă însoţită de o modificare a înălţimii tonului şi a duratei (cadenţa, fără să încalce izocronia, se făcea uneori şi la începutul kolonului).

Despre caracterul recitativului medieval putem să judecăm după modul în care este realizată citirea bisericească. Biserica, şi cea ortodoxă şi cea catolică, a păstrat în uzul său reminiscenţe culturale care datează aproximativ de 1000 de ani. Veşmintele, obiectele, pictura, toate

sînt mărturii ale unei culturi demult apuse. Aceeaşi situaţie o întîlnim şi în recitativul bisericesc, care păstrează maniera recitativului din epoca apariţiei versificaţiei silabice. Iată un exemplu de recitativ bisericesc arhaic :




sau :




Aici totul e clar : 1) egalizarea silabelor (fiecare silabă durează o moră) şi 2) cadenţa la sfîrşitul kolonului pe ultimul accent (in tentatiónem, и́стины), exprimată prin lungirea silabei şi modificarea tonului. Dintr-un asemenea recitativ s-a format sistemul silabic de versificaţie.

Plecînd de la această formă recitativă, poeţii au *egalizat* membrele vorbirii, făcîndu-le egale ca durată, întrucît, însă, durata era măsurată în more, iar fiecare mora avea o mărime egală cu o silabă, a rezultat că identitatea versurilor se determina printr-un număr egal de silabe de la prima silabă accentuată pînă la ultima silabă accentuată.

Astfel, de pildă, un vers de şase silabe era constituit din cinci silabe neaccentuate, după care urma o silabă accentuată (după silaba accentuată puteau să nu mai fie alte silabe, dar puteau să mai fie silabe neaccentuate, care nu intrau în calculul ritmic).

[1] Doamne ceresc, mîngîietorule al celor drepţi...

Un exemplu de versuri italiene :

Brillano le pupille
De vivaci scintille. [1]

Versuri franţuzeşti :

Esprit toujours aim*able*.
Rimeur toujours ga*lant*,
Demain donnons au di*able*
Un monde turbu*lant*
Et qu'on dresse la *table*
Près d'un foyer bru*lant*. [2]

La baza sistemului silabic se află numărul de silabe. Numărul este reglementat de tradiţie. În versificaţia franceză, de pildă, se respectă următoarele reguli privind numărătoarea silabelor : „e"-urile mute se pronunţă şi se numără, în afara „e"-urilor mute care urmează o vocală (în „prierai" — sînt numai două silabe : „prie-rai, dar „racine" — trei silabe : ra-ci-ne).

Diftongurile „oi", „ui", „iè" şi altele se consideră o silabă, de pildă : „oisiveté" — patru silabe, „oi-si-ve-té", „lui" — o silabă, „pied" — o silabă. (Remarcăm că uneori „ui" nu e diftong ; de pildă, în cuvîntul „ruine" sînt trei silabe : „ru-i-ne").

În versul clasic francez hiatul e interzis (începînd de la mijlocul secolului al XVII-lea), adică nu pot să urmeze unul după altul două cuvinte dacă unul se termină cu o vocală, iar celălalt începe cu o vocală.

Dacă, însă, primul cuvînt se termină cu „*e* mut", atunci are loc *eliziunea*, adică acest „*e* mut" nu se pronunţă şi nu se numără. În expresie „paraître ensemble"

[1] Sclipesc pupilele / De vii scîntei.

[2] Spirit veşnic amabil, / Versificator veşnic galant, / Mîine să dăm dracului / O lume turbulentă / Şi să se pună masa / Lîngă un cămin în care arde focul.

sînt cinci silabe : „pa-raîtr'-en-sem-ble" ; „parle encor" — 3 silabe, „elle arma" — 3 silabe.

E interesant că în cazul eliziunii lui „*e* mut" era admis şi hiatul, de exemplu : „Sophie est bonne" (Sophie est), „trompée et triste" (trompé-et). În ciuda hiatului, aceste combinaţii sînt corecte, probabil pentru că vocala, după care urmează eliziunea cu „*e* mut", capătă o semiconsoană slabă, de tipul rusescului „i scurt", care despărţea vocalele învecinate.

Metrii cei mai vechi din poezia franceză sînt octosilabul şi septenarul. Versurile acestea se îmbinau în lanţ, cadenţa fiecărui vers fiind relevată prin asonanţă, adică prin aceeaşi vocală accentuată ; iată un exemplu de un lanţ de versuri septenare cu asonanţa pe „i" (prima jumătate a secolului al XIII-lea) :

Ainc plus bele ne veïstes !
Esgarda par la gaudine
et vit la rose espanie
et les oisax qui se crient,
dont se calma orpheline.
„Ai, mi ! lasse ! moi captive !
Por coi sui en prison misse ?"[1] etc.

(AUCASSIN ET NICOLETTE)

Asonanţe de acest tip existau în poezia spaniolă.

Această asonanţă a fost eliminată mai tîrziu de *rimă*, adică de o deplină consonanţă a cuvintelor finale din versuri (începînd cu accentul premergător sfîrşitului cuvîntului).

---

[1] Nicicînd n-aţi văzut alta mai frumoasă ! / Privi grădina / Şi văzu trandafirul învolt / Şi păsările care ciripeau, / Ceea ce o făcu pe orfană să se liniştească. / „Vai mie ! iată-mă eu captivă ! / De ce sînt întemniţată ?"

Iată un exemplu de vechi versuri octosilabice rimate :

Tant de loin que de prez m'est laide
La mors. La clamoit à son ayde
Tosjors, un povre bosquillon
Que n'ot chevance ne sillon :
„Que ne viens, disoit, o ma mie
Finer ma dolorouse vie !"
Tant brama qu'advint ; et de voix
Terrible : „Que veux-tu ? — Ce bois
Que m'aydiez à carguez, madame".
Peur et labeur n'ont mesme game [1].

*(MARIE DE FRANCE* *. Secolul al XIII-lea)

În ceea ce priveşte versurile senare, acestea fiind scurte se îmbinau perechi într-un singur vers de douăsprezece silabe. Pauza dintre cele două emistihuri se numea *cezură*. Întrucît nu se ţinea cont de silabele de după ultimul accent, în vechiul vers francez de douăsprezece silabe primul emistih se termina uneori cu silabe neaccentuate, care nu erau luate în consideraţie la numărătoarea silabelor *(cezura hipercatalectică)*, de pildă :

Pinabaux trebucha / sur l'herbe ensanglantée
Et fors de son poing destre lui échappa l'épée [2].

Începînd din secolul al XVI-lea formele acestea au fost interzise şi versul de douăsprezece silabe s-a transformat

---

[1] Şi de departe şi de aproape mi-e urîtă / moartea. O chema într-ajutor, / Într-una, un biet lemnar / Care n-avea nici casă, nici pămînt : / „De ce nu vii, zicea el, dragă prietenă, / Ca să-mi curmi viaţa asta plină de necazuri ?" / Atîta o chemă, pînă veni ; şi cu un glas / Cumplit zise : „Ce vrei ? — Lemnele astea / Să-mi ajuţi, doamnă, să le-ncarc în spinare". / Frica şi munca nu fac casă bună.

[2] Pinabaux se poticni pe iarba-nsîngerată / Şi din pumnul mîinii drepte spada îi scăpă.

într-un vers în care accentul cade pe silaba a şasea şi a douăsprezecea, cu o pauză între silaba a şasea şi a şaptea :

Observez comme lui tous ces différents verts,
Plus sombres ou plus gaie, plus foncés ou plus clairs.

Remarquez-les surtout, lorsque la pâle automne,
Près de la voir flétrie, embellit sa couronne ; [1]
Que de variété ! que de pompe et d'éclat !
Le pourpre, l'orange, l'opale, l'incarnat
De leurs riches couleurs étalent l'abondance.
Hélas ! tout cet éclat marque leur décadence. [2]

(J. DELILLE)

Acest vers a căpătat denumirea de alexandrin şi a jucat un mare rol atît în poezia franceză, cît şi în literaturile care au fost influenţate de clasicismul francez.

Într-o manieră asemănătoare s-a constituit şi versul decasilabic, cu cezura după a patra silabă :

Je ne suis né | pour célébrer les saints ;
Ma voix est faible | et même un peu profane.
Il faut pourtant | vous chanter cette Jeanne
Qui fit, dit-on, | des prodiges divins. [3]

(VOLTAIRE)

În limba italiană, ca şi în celelalte limbi sud-romanice, s-a dezvoltat o versificaţie silabică oarecum diferită de cea franceză. Astfel, în versul italian sînt alte reguli ale

[1] În acest vers eliziunea se face peste cezură „flétrie embellit".

[2] Observaţi ca şi el toate aceste diferite nuanţe de verde, / Mai posomorîte sau mai vesele, mai închise sau mai deschise ; / Observaţi-le mai ales atunci cînd palida toamnă, / Cu puţin înainte de-a o vedea veştejită, îşi înfrumuseţează coroana ; / Cîtă varietate / Cît fast şi cîtă strălucire ! / Purpuriul, portocaliul, opalescentul, stacojiul / Etalează belşugul bogatelor lor culori. / Dar vai ! toată această strălucire e un semn al decăderii lor.

[3] Nu m-am născut pentru a-i celebra pe sfinţi ; / Vocea mea e slabă şi chiar cam profană. / Trebuie totuşi să v-o cînt pe Ioana aceea / Care a făcut, zice-se, minuni divine.

eliziunii. Aici dacă se întîlnesc două vocale pe o pauză dintre cuvinte, aceste vocale formează un diftong socotit ca o silabă, de pildă :

Egli ha fatto offerte a Rodomonte...[1]

Uneori se formează chiar un triftong (trei vocale într-o singură silabă) :

Lasciati avea i Cadurci e la cittade.[2]

Cel mai răspîndit este versul endecasilabic, cu accentul pe cea de a 10-a silabă. În opoziţie cu versul francez, cel italian este lipsit de cezură. De exemplu :

E non lo bramo tanto per diletto,
Quanto perchè vorrei vincer la prova ;
E non possendo farlo con effetto,
S'io lo fo immaginando, anco mi giova.[3]

În epoca influenţei literaturii franceze, în Italia pătrundea şi versul alexandrin (sub denumirea de vers „martellian"). Întrucît însă în limba italiană sînt puţine cuvinte terminate cu accent, respectarea regulilor cezurii franceze ar fi fost dificilă, necesitînd o elizie permanentă peste cezură. Din această cauză versul alexandrin italian este făcut ca vechiul vers francez, admiţînd silabe nemetrice la sfîrşitul primului emistih.

Il cuor di donna Fl*ó*rida | fa risistanza in vano ;
E vittima d'am*óre*, | ma l'idolo é lontano.[4]

(GOLDONI)

---

[1] El i-a făcut propuneri lui Rodomonte...
[2] Părăsise cadurcii şi oraşul.
[3] Şi nu-l rîvnesc atîta de plăcere, / Cît pentru că aş vrea să trec cu bine încercarea ; / Şi neputînd face acest lucru în realitate, / Chiar dacă doar mi-l închipui, tot mă desfată.
[4] Inima doamnei Florida în zadar se împotriveşte ; / E victima dragostei, dar idolul e departe.

În limba italiană este admis şi versul rimat şi versul nerimat (alb).

De versul silabic francez cel italian se deosebeşte printr-o mai mare regularitate în distribuirea accentelor (de obicei o silabă neaccentuată alternează cu o silabă accentuată). De altfel, această tendinţă spre regularitate nu împiedică distribuirea liberă a accentelor pe oricare silabă a versului.

În versul silabic sînt preponderente poeziile rimate (în limba franceză rima este obligatorie).

Prin rimă se înţelege coincidenţa sunetelor a două cuvinte, începînd cu vocala accentuată. Rimele se împart în următoarele tipuri :

1. Rime care se termină cu un accent *(masculine)* :

> ruseşti : луга — берега, дрожат — назад
> franceze : contour — jour, beauté — coté
> italiene : ferir — morir, pietà — libertà.

2. Rime care se termină cu o silabă neaccentuată, deci cu accentul pe penultima silabă *(feminine)* :

ruseşti : звуки — муки, дремучий — тучи
franţuzeşti : vitre — chapitre, énorme — forme (drept rime feminine se socotesc şi cele de tipul enfoncée — amassée, prairie — chérie, deşi acest „*e* mut" nu s-ar fi socotit înăuntrul versului şi ar fi trebuit în mod obligatoriu să se supună eliziunii, fără eliziune aceste cuvinte n-ar fi fost admise în interiorul versului) ;
italieneşti : segno — sdegno, sorte — morte (în calitatea de rime de tipul poi — suoi, via — dia, deşi în interiorul versului aceste cuvinte sînt monosilabice) [1].

---

[1] Explicaţia constă în faptul că sfîrşitul versului este cadenţat, cu alte cuvinte pronunţarea ultimei silabe se deosebeşte de pronunţarea silabelor din interiorul versului. Cf. recitativele bisericeşti, despre care a fost vorba mai sus.

3. Rime cu accentul pe antepenultima silabă (dactilice) :

rusești : чудная — трудная, розовый — рассказывай
italienești : amabile — interminabile (de obicei, în limba italiană versurile dactilice nu rimează") ;
rime dactilice franceze nu sînt posibile.

4. Rime cu accentul plasat mai departe de antepenultima silabă (hiperdactilice) :

покрякивает — вскакивает, агатовая — захватывая.

În limba franceză se utilizează rime masculine și feminine, obligatorie fiind alternarea, adică două versuri de același gen care urmează unul după altul trebuie să rimeze obligatoriu între ele ; două versuri alăturate care nu rimează între ele trebuie să aibă obligatoriu terminații de genuri diferite. Această regulă e respectată și în majoritatea poeziilor clasice ruse (secolul al XIX-lea).

În limba italiană se utilizează preponderent rima feminină (adică *toate* versurile unei producții literare au o terminație feminină) și regula alternării nu se respectă.

Sistemul silabic se aplică, în afara limbilor romanice și în limba polonă. În limba polonă nu există fenomenul de eliziune ; prin urmare, fiecare silabă este socotită ca independentă [1].

De exemplu :

Jedzą, piją, lulki palą
Tance, hulanka, swawola ;
Ledw e karczmy nie rozwalą ;
Ha, ha, hi, hi, hejze hola !
Twardowski siadł w koncu stoła,

[1] Diftongurile nu se realizează decît prin reunirea lui „i" cu vocala următoare. Astfel, cuvîntul „nie" este monosilabic.

Padparł sie w boki, jak basza,
„Hulaj, duzso, hulaj !“ woła,
Smieszy, tumani, prestrazsa. [1]

(MICKIEVICZ)

Întrucît în limba polonă accentul cade pe penultima silabă a cuvîntului, versurile poloneze au cu precădere o rimă feminină. Pentru realizarea rimei masculine este necesar ca la sfîrşitul versului să fie un cuvînt monosilabic, de pildă :

Rozpalili na kominie
Zaspiewali jak do snu,
Piesn sie winie, nie sie winie,
Z dawnich czasow, z motków lnu. [2]

Versul alexandrin a pătruns din Franţa şi în versificaţia polonă. Dar şi aici, ca şi în cazul limbii italiene, a apărut o dificultate — cezura masculină în condiţiile unei terminaţii feminine a cuvintelor poloneze. Versul polonez n-a mers pe calea celui italian, adică n-a admis hipercatalectica pe cezură. Ca să păstreze accentul pe silaba a şasea, cezura de spaţiu interverbal a fost mutată cu o silabă mai departe, adică a fost plasată între silabele şapte şi opt, împărţind versul în două emistihuri.

Exemplu :

Surojadki srebrzyste, / zółte i czerwone,
Niby czareczki róznym / winem napelnione. [3]

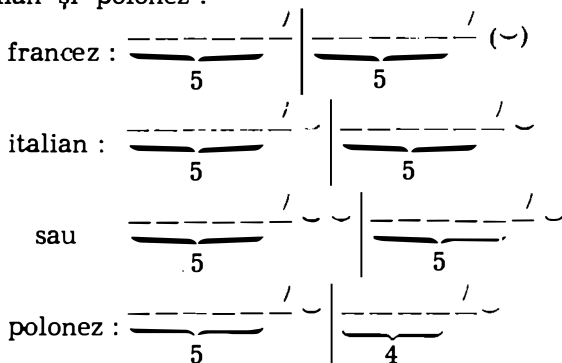
---

[1] Mănîncă, beau, trag din lulea, / Jocuri, chef, petrecere în voie ; / Mai să dărîme cîrciuma ; / Ha-ha-ha şi hi-hi-hi ! / Twardowski stă în capul mesei, / Cu mîinile în şolduri, ca un paşă, / şi-i îndeamnă : „Petrece, suflete, petrece !“ / Îi stîrneşte la rîs, le aruncă praf în ochi, îi bagă în sperieţi.

[2] Au aprins în sobă focul, / Au pornit un cîntec lin. / Depănîndu-l pe-ndelete, / Din vremi străvechi, din caier de in.

[3] Ciupercuţe argintii, aurii, roşcate, / Adevărate cupe mici pline cu vinuri fel de fel.

Iată o schemă comparată a versului alexandrin francez, italian și polonez :




Ca să fie mai limpede deosebirea dintre cele trei sisteme, voi da ca exemplu cîteva versuri compuse artificial în limba rusă și în care sînt realizate sistemele respective:

1. Sistemul francez :

Смеем ли мы ещé | в замену былых бéд
Лучших грядущих днéй | встречать близкий рассвéт?
Ты будешь ли, мой сын, | от несчастий избáвлен
И тяжелой пятóй | насилья не раздáвлен?

2. Sistemul italian :

Еще ли мы не смéем, | преодолев гонéнье,
Времен лучших и рáдостных | предвидеть просветлéнье?
Ужель, мой сын, ты бýдешь | от горьких нужд избáвлен.
Злой и тяжкой пятóю | насилья не раздáвлен ?

3. Sistemul polonez :

Неужели не смеéм, | забывши гонéнье,
Дней грядущих и свéтлых | встретить просветлéнье?
Ты будешь ли, о сын мой, | от бедствий избáвлен
И железной пятóю | злобы не раздáвлен ?[1]

---

[1] Versurile acestea, pentru a căror stîngăcie îmi cer scuze, reprezintă o modificare a versurilor alexandrine ruse semnate de *Jukovski-Bernet* * :

Din Polonia versificaţia silabică a pătruns în Rusia, unde s-a menţinut pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea.

Metrul epic (asemănător versului alexandrin) — versul de treisprezece silabe — a fost preluat în Rusia, unde s-a constituit în măsura principală a lucrărilor de proporţii. Din regulile poloneze au fost asimilate următoarele : rima feminină (accentul cade, deci, pe a 12-a silabă), de la care se deroga foarte rar, şi spaţiul interverbal (cezura) după silaba a 7-a. S-a renunţat, însă, la regula accentului pe silaba a 6-a. În limba polonă această regulă era o consecinţă mecanică a spaţiului interverbal de după silaba a 7-a, întrucît în polonă cuvintele sînt accentuate pe penultima silabă. În limba rusă, însă, accentul este liber. În consecinţă, în locul a două accente fixe, versul rusesc de treisprezece silabe avea unul singur, şi destul de frecvent accentul revenea, înainte de cezură, pe ultima silabă, cea de a şaptea, ceea ce crea o vădită inegalitate ritmică a emistihurilor. De exemplu :

Коль мнози суть совѣти | нхже лице красно
Мнится быти, но, егда | рассмотрѣм опасно,
Инако являются... | Первое се явѣ,
Породится от сего | укоризна славѣ
Нашей : не повергнули | греческим под нозѣ
Царем вѣнца моего ? | И нхже не мнозѣ

---

Ужель не смеем мы, в замену долгих бед,
Грядущих лучших дней приветствовать рассвет ?
Мой сын, ты будешь ли от горьких нужд избавлен ?
Железною пятой насилья не раздавлен ?

[Pentru toate cele patru cazuri, textul iniţial şi variantele lui Tomaşevski, traducerea este următoarea :

Vom mai îndrăzni oare, în locul vechii nefericiri,
Să sperăm într-o lumină a zilelor care vor veni ?
Vei reuşi oare, fiul meu, să scapi de prigoană,
Să nu fii strivit de călcîiul de fier al samavolniciei ?]

Усмирих побѣдами, | тим сам подчиненный,
Буду, не оружием, | едним побъжденный,
Словом философовым. | Инако же иосит
Обычай; да закона | побъжденный просит
От побъдника, сей же | тому да владъет.
К тому мир знает, яко | силы довлѣет...[1]

(*VLADIMIR*. Tragicomedie de FEOFAN PROKOPOVICI *, 1705).

V. Trediakovski **, care a reformat versul silabic rus, a utilizat la începutul activităţii sale acelaşi sistem ca şi Feofan Prokopovici. Iată un exemplu din *Elegie la moartea lui Petru cel Mare :*

Что за печаль повсюду | слышится ужасно?
Ах! знать Россия плачет | в многолюдстве гласно!
Где ж повседневных торжеств | радостей громады!
Слышь, не токмо едина: | плачут уж и чады! [2]
(1725)

Dar în 1735 a elaborat un ghid pentru versificaţie, unde a propus un accent obligatoriu pe silaba a şaptea. Antioh Cantemir *, care-i era contemporan, a asimilat regula pro-

[1] Păstrez în ortografie litera «ѣ». Sub influenţa sud-rusă ea s-a pronunţat ca „i“, de aici rimele «миру — вѣру», «сию — тлѣю», «бъдно — стидно (стыдно)».

Cînd sînt multe sfaturi, faţa lor pare / A fi frumoasă, dacă însă le priveşti cu atenţie / Altfel apar... Primul lucru pe care-l observi / Este reproşul adus gloriei / Noastre: n-a fost oare aruncată la picioarele regelui grec / Coroana mea ? O să-l liniştim cu cîteva / Victorii şi-i vom supune. / O să-i înving nu cu arma, / Ci cu cuvîntul filozofic. Există, însă, un obicei : / Cel învins cere justiţie / De la învingător, acesta însă îl va stăpîni. / Pacea o va arăta celui care dovedeşte a avea forţă...

În limba rusă literară contemporană «ѣ», care nu se mai utilizează în ortografie după reforma din 1917, are ca echivalent litera „e“.]

[2] Ce tristeţe îngrozitoare se aude de pretutindeni ? / Ah ! E Rusia care plînge cu mii şi mii de voci ! / Unde sînt oare marile bucurii ale triumfurilor zilnice ! / Auzi, au început să plîngă şi copiii !

pusă, arogîndu-şi însă dreptul de a pune ultimul accent al emistihului pe silaba a cincea sau a şaptea. În ambele cazuri se observă o vădită eludare a tradiţiei poloneze.

Iată un model din versurile lui Cantemir :

Тот в сей жизни лишь блажен | кто малым доволен
В тишине знает прожить, | от суетных волен
Мыслей, что мучат других, | и топчет надежну
Стезю добродетели | к концу неизбежну.
Небольшой дом, на своем | построенный поле,
Дает нужное моей | умеренной воле,
Не скудной, не лишней корм | и средню забаву,
Где б с другом честным я мог, | по моему нраву
Выбранным, в лишны часы | прогнать скуки бремя,
Где б от шуму отдален | прочее всё время
Провождать меж мертвыми | греки и латины,
Исследуя всех вещей | действа и причины.[1]

(*SATIRA a VI-a*, 1738)

Această reformă a transformat versul simetric polonez în versul asimetric rus şi prin aceasta s-a constituit într-un impuls pentru dezvoltarea ulterioară a versificaţiei ruse.

De altfel, încă din anii '40 ai secolului al XVIII-lea, sistemul silabic a dispărut din practica poeziei ruseşti.

În ipostaza sa contemporană, versul silabic, într-o măsură mult mai mare decît cel antic, este un vers vorbit, adică nu necesită o lectură net deosebită de cea a prozei.

[1] Doar acela-i fericit, care se mulţumeşte cu puţin, / Ştie să trăiască în linişte, este liber de gînduri deşarte, / Care chinuiesc pe alţii, doar acela-i fericit care / Merge pe poteca virtuţii pînă la sfîrşitul ineluctabil. / O casă nu prea mare construită pe cîmpul meu / Îmi dă tot ce-i necesar dorinţei mele moderate, / O hrană nici săracă, dar nici exagerată, şi o distracţie modestă, / Cînd cu un prieten cinstit, ales după / Firea mea, pot să gonesc a plictiselii povară, / Iar restul timpului, departe de zgomot, / Să mi-l petrec printre grecii şi latinii morţi, / Căutînd să aflu consecinţele şi cauzele tuturor lucrurilor.

Declamarea nu este decît o lectură perfecţionată şi de o mare claritate. De cîntec, însă, nu se apropie în nici un fel. Versurile nu se scriu pentru o melodie muzicală. În acest sens, este interesant de remarcat că muzica vocală (romanţele) nu relevă, ci deformează (cu unele excepţii) ritmul poetic.

### 3. SISTEMUL TONIC

În versificaţia silabică, mai ales în versurile limbilor romanice din sud, observăm o tendinţă spre o distribuire regulată, periodică a accentelor.

Sub tendinţa egalizării intervalelor dintre silabele accentuate a apărut, aproximativ în epoca mérovingiană, o nouă versificaţie latină, care s-a păstrat în imnurile catolice şi care a ajuns pînă la noi în forma unor poeme remarcabile. Aceste poeme demonstrează că versificaţia amintită s-a aplicat nu numai în imnuri-cîntece, dar şi în lucrări care n-au fost de loc destinate cîntatului. Să luăm ca exemplu imnul *Pange linguam*, scris în acest sistem, şi să reţinem modul în care sînt distribuite accentele. Să notăm convenţional accentele principale cu semnul „/", iar pe cele secundare cu semnul „\ ".

Pánge língua gloriósi | córporis mystériùm
Sanguinísque pretiósi, | quém in múndi prétiùm
Frúctus véntris generòsi, | réx effúdit géntiùm.
Nóbis dátus, nóbis nátus | ex intácta virginè
Et in múndo conversátus | spárso vérbi séminè,
Súi móras incolátus | míro cláusit órdinè.[1]

[1] Cîntă limbă, misterul trupului glorios / Şi al sîngelui de preţ, pe care în lume / L-a revărsat pentru răscumpărare rodul pîntecului nobil, regele noroadelor. / Nouă ne-a fost dat, nouă ni s-a născut din fecioara neîntinată / Şi după ce a vieţuit în lume, împrăştiind sămînţa cuvîntului, / Răgazul său petrecut aici l-a încheiat printr-o minunată rînduială.

Să analizăm poziția accentelor în fiecare emistih, însemnînd cu o cifră ordinea silabei accentuate. Vom obține următoarea imagine :

1 3 7 | 1 5 (7)
3 7 | 1 3 5 (7)
1 3 7 | 1 3 5 (7)
1 3 5 | 3 5 (7)
3 7 | 1 3 5 (7)
1 3 7 | 1 3 5 (7)

Obținem exclusiv numere impare, ceea ce ne arată că numai pe locurile impare pot fi puse accentele. Altfel spus, silabele pare și impare au o funcție diferită. Cele impare sînt destinate silabelor accentuate. Fiecare silabă impară ne provoacă așteptarea accentului, pe silabele pare, însă, nu punem accent. Dacă am „solfegia“ metrul acestei poezii (dacă am căuta, deci, să dăm o imagine a poeziei prin intermediul repetării aceleiași silabe, a silabei „ta“, de pildă), am obține următoarea schemă :

**tá-ta tá-ta tá-ta tá-ta | tá-ta tá-ta tá-ta-tà**
**tá-ta tá-ta tá-ta tá-ta | tá-ta tá-ta tá-ta-tà**

Întrucît ne-am obișnuit să reunim silabele accentuate și neaccentuate în grupuri de cuvinte cu un singur accent, și în textul solfegiat vom face firesc aceeași reunire, egalizînd toate „cuvintele“, adică reunind în perechi silabele „ta“ (altă posibilitate nu există).

Aceeași situație poate fi realizată și pe textul autentic, făcînd abstracție de limitele reale ale cuvintelor, ca și de accentele reale, de pildă :

**Pánge | língua | glóri | ósi || córpo | rísmy | stéri-ùm**
**Sángui | nísque | préti | ósi || quémin | múnde | préti-ùm.**

O asemenea pronunțare a versului, unde textul este doar o țesătură convențională pentru relevarea așteptării ritmice, se numește *scandare.*

În procesul scandării, versurile se împart în grupurile silabice, egale din punct de vedere ritmic între ele, cu o poziţie analogă a silabelor accentuate. Aceste grupuri, prin analogie cu versificaţia, se numesc picioare şi pentru fiecare se utilizează denumiri împrumutate din tabelul picioarelor antice, în condiţia înlocuirii silabelor lungi cu cele accentuate, iar a silabelor scurte cu cele neaccentuate. În acest caz, versurile latine de mai sus pot fi definite astfel : primul emistih — patru picioare trohaice (´— ◡), cel de al doilea emistih poate fi analizat în două chipuri diferite — sau ca un troheu de trei picioare cu o terminaţie dactilică (fără să luăm în consideraţie accentul secundar pe ultima silabă), sau ca un troheu de patru picioare (dacă vom considera accentul secundar egal din punct de vedere ritmic cu celelalte accente).

Sistemul tonic este dominant în literaturile germanice, în limbile germană şi engleză.

Instaurarea versificaţiei tonice regulate în limba germană, fenomen care a avut loc în secolul al XVIII-lea sub influenţa activităţii literare a lui Opitz * (Martinii Opiti. *Buch von der deutschen Poeterey,* 1624), a fost precedată de o îndelungată evoluţie a formelor poetice germane naţionale, actualmente ieşite din uz.

Punctul de plecare în evoluţia amintită l-a constituit vechiul vers aliteraţional. Versul acesta era făcut aproximativ în chipul următor. Era format din două emistihuri, fiecare din ele fiind purtător a două accente ritmice principale. În afară de aceasta, consoana care precede primul accent ritmic din cel de al doilea emistih trebuia să fie identică consoanei care precede unul sau amîndouă accentele ritmice din primul emistih. Astfel, în cazul obişnuitului accent pe prima silabă a cuvîntului, într-un vers erau obligatorii două sau trei cuvinte care începeau cu aceeaşi consoană. De pildă :

*We*laga nu *wa*ltant got | wêwurt skihit
ih wallôta *su*maro ent wintro | *se*hstie ur lante.

(*HILDEBRANDSLIED*, în jurul anului 800)

Versul aliteraţional a evoluat încet într-un vers rimat, care s-a constituit definitiv spre secolul al XIII-lea. Acest vers a continuat să fie format din două părţi, adică să fie compus din două emistihuri. Dar în locul celor două accente în fiecare emistih erau cîte trei (iar în emistihul final al strofei erau şi mai multe) ; în afară de asta, emistihurile rimau între ele (primul emistih al primului vers cu primul emistih al celui de al doilea, iar emistihurile între ele) :

Und íst in álten máeren | wunders vil geséit
Von hélden lòbebáeren | von grôzer árbéit
Von fröuden, hôchgezîten | von wéinen únd von klágen
Von küener récken strîten | muget ír nu wúnder hóeren ságen.

(*NIEBELUNGENLIED*, sec. XIII) [1]

În exemplul de mai sus rimează nu numai versurile, dar şi emistihurile.

Versul tradiţional german a fost cultivat în diverse forme de Meistersingeri.

Reforma lui Opitz s-a redus la înlocuirea vechilor forme ale versului meistersingerian, ca şi a noilor forme care imitau literal versul antic, cu versul tonic, constituit din alternarea regulată a silabelor accentuate şi neaccentuate. Dacă versul debuta cu o silabă accentuată (caz în care erau accentuate toate silabele impare ale versului), rezulta un sistem trohaic ; dacă debuta cu una neaccentuată

---

[1] În imitaţiile de mai tîrziu ale cîntecului despre Nibelungi (de pildă, în cea a lui Uhland din *Contele Eberhard)* se apelează la un metru care aminteşte de versul alexandrin italian. Acest vers sună aproximativ aşa (reunesc în perechi versurile lui A. Tolstoi din *Istoria Statului Rus de la Gostosmîsl...*, în care, probabil, parodiază conştient versurile lui Uhland) :

Послушайте ребята, что вам расскажет дед.
Земля наша богата, порядка в ней лишь нет.

[Ascultaţi copii, ce-o să vă spună moşul. /
Pămîntul nostru e bogat, dar nu e nici un fel de ordine.]

(caz în care erau accentuate toate silabele pare ale versului), rezulta un sistem iambic. La aceste sisteme ale metrului bisilabic, profesorul Buchner, elev al lui Opitz, a adăugat dactilul, prima formă a metrului trisilabic în Germania.

Formele bisilabice şi trisilabice se cer analizate separat, întrucît sînt reglementate de reguli diferite.

Datorită abundenţei în limba germană a cuvintelor scurte (cele lungi se formează adesea dintr-o simplă alăturare a cuvintelor scurte, ca în contopirea contemporană rusă a denumirilor abreviate : „Leningradgubispolkom“ — Comitetul executiv gubernial Leningrad — cuvintele componente nepierzîndu-şi independenţa) şi a prezenţei în cuvintele lungi a unuia sau a cîtorva accente secundare, versul tonic german constă dintr-o alternare absolut regulată a silabelor accentuate şi neaccentuate (spre deosebire de versul latin de mai sus, în care nu toate silabele impare se află într-o poziţie accentuată).

Iată exemple de metru bisilabic german :

1. Troheul :

Wíllst du ímmer wéiten schwéifen ?
Sieh, das Gute liegt so nah,
Lerne nur das Glück ergreifen ;
Denn das Glück ist immer da.[1]

(GOETHE)

Cf. cu troheul englez :

When the moon is in the wave,
  And the glow-worm in the grass,
And the meteor on the grave,
  And the wisp on the morass ;

[1] Vrei să hoinăreşti tot mai departe ? / Uite, binele se află atît de aproape ; / Învaţă numai să prinzi norocul, / Căci norocul este întotdeauna la îndemînă.

When the falling stars are shooting,
And the answer'd owls are hooting,
And the silent leaves are still
In the shadow of the hill,
Shall my soul be upon thine
With a power and with a sign. [1]

(BYRON)

Cf. pentametrul trohaic german fără rimă :

Sass ich früh auf einer Felsenspitze,
Sah mit starren Augen in den Nebel ;
Wie ein grau grundiertes Tuch gespannet
Deckt er alles in die Breit' und Höhe... [2]

(GOETHE)

2. Iambul :

Es gíbt der Ésel wélche wóllen
Dass Nachtigallen hin und her
Des Müllers Säcke tragen sollen.
Ob recht, fällt mir zu sagen schwer.
Das weiss ich : Nachtigallen wollen
Nicht, dass die Esel singen sollen. [3]

(BÜRGER) *

---

[1] Cînd luna e în val / Şi licuriciul în iarbă, / Şi meteorul peste mormînt, / Şi stolul deasupra smîrcului ; / Cînd stelele căzătoare se prăvălesc / Şi bufniţele ţipă, răspunzîndu-şi, / Iar frunzele tăcute stau liniştite / În umbra dealului, / Sufletul meu va fi lîngă al tău / O stihie şi un semn.

[2] Stăteam în zori pe un vîrf de stîncă / Şi priveam cu ochii ţintă în ceaţă ; / Ca o pînză întinsă, vopsită în cenuşiu, / Ea acoperă totul în lăţime şi în înălţime...

[3] Sînt măgari care vor / Ca privighetorile să care / Încolo şi încoace sacii morarului. / Mi-e greu să spun dacă au ori nu dreptate. / Un lucru ştiu : privighetorile nu vor / Ca măgarii să cînte.

Cf. tetrametrul iambic englez :

My soul is dark — oh ! quickly string
   The harp I yet can brook to hear ;
And let thy gentle fingers fling
   Its melting murmurs o'er mine car :
If in this heart a hope be dear
   That sound shall charm it forth again
If in these eyes these lurk a tear
   'Twill flow, and cease to burn my brain. [1]

(BYRON)

Pentametrul iambic rimat :

Die Welt durchaus ist lieblich anzuschauen
Vorzüglich aber schön die Welt der Dichter
Auf bunten, hellen oder silbergrauen
Gefilden, Tag und Nacht, erglänzen Lichter.
Heut ist mir alles herrlich ; wenn's nur bliebe.
Ich sehe heut durchs Augenglas der Liebe. [2]

(GOETHE)

Acest vers este foarte frecventat într-o formă nerimată :

Gergrüsset seid ihr mir, ihr Morgensterne
Der Vorzeit, die den Allemanen einst
In ihre Dunkelheit das Strahl des Lichts,
In ihre tapfre Wildheit Milde brachten. [3]

(HERDER)

---

[1] Sufletul mi-e întunecat — o ! încordează repede / Harpa, pe care n-o mai pot asculta ; / Şi pune-ţi blîndele degete să-mi arunce / În ureche înduioşătoarele ei şoapte : / Dacă în inima aceasta există o speranţă scumpă, / Acest sunet, cu vraja lui, o va scoate ; / Dacă în ochii aceştia se ascunde o lacrimă, / Se va scurge, şi va înceta să-mi încingă creierul.

[2] Lumea toată e plăcut s-o priveşti, / Dar deosebit de frumoasă e lumea poeţilor. / Pe cîmpii pestriţe, de culori deschise sau argintii, / Ziua şi noaptea sclipesc lumini. / Azi totul mi se pare superb ; numai să rămînă aşa. / Azi privesc prin ochelarii dragostei.

[3] Eu vă salut, luceferi de dimineaţă / Ai vremilor străvechi, care aţi adus odinioară alemanilor / În bezna lor, raza luminii, / În sălbăticia lor, blîndeţe.

Cf. aceeaşi utilizare a pentametrului iambic *(blank-verse* sau *heroic-verse)* în literatura engleză :

Then, when I am thy captive, talk of chains
Proud limitary cherub ! but ere then
Far heavier load thyself expect to feel
From my prevailing arm, though heaven's king
Ride on thy wings, and thou with thy compeers,
Us'd to the yoke, draw'st his triumphant wheels
In progress through the road of heaven, star-pav'd. [1]

(MILTON)

Acest vers este utilizat în tragedii (Shakespeare, în Germania Schiller şi alţii).

Versul alexandrin care a pătruns sub forma de hexametru iambic cu cezura după silaba a 6-a în literaturile germanice, sub influenţa franceză, n-a fost asimilat şi se întîlneşte rar, şi la nemţi şi la englezi. Locul lui a fost ocupat mai ales de pentametru iambic fără cezură, care a suferit în egală măsură influenţa endecasilabului francez şi a versului epic italian (v. exemplele de mai sus). Literaturile germanice au fost cele de la care a pătruns acest metru în Rusia, unde de asemenea a eliminat din literatura dramatică hexametrul iambic, versul alexandrin, preluat de la francezi.

În literatura germană sînt dominante măsurile bisilabice. Metrul trisilabic se întîlneşte mult mai rar.

Măsurile trisilabice se caracterizează prin faptul că accentul cade nu pe fiecare a doua silabă, ci pe fiecare a treia, peste două silabe. Astfel, grupul scandat (piciorul) este format din trei silabe. Dacă primul accent cade pe prima silabă a versului (şi mai departe pe a 4-a, a 7-a

[1] Atunci, dacă sînt prizonierul tău, vorbeşte despre lanţuri, / Heruvimule înfumurat şi mărginit ! dar înainte ca / Să te aştepţi tu însuţi, ai să simţi o povară şi mai grea / Din braţul meu de stăpîn, cu toate că regele cerului / Călătoreşte pe aripile tale, iar tu cu soţii tăi / Puşi la jug, îi trageţi triumfătorul car, / Ce înaintează pe drumul cerului podit cu stele.

etc.), vom avea versul dactilic, dacă primul accent cade pe a doua silabă (a 5-a, a 8-a etc.), vom avea versul amfibrahic, dacă revine pe a treia silabă (a 6-a, a 9-a etc.), vom avea versul anapestic.

Fără să abuzez de exemplificări, voi da doar un model de vers amfibrahic german :

O wären wir weiter, o wär'ich zu Haus !
Sie kommen, da kommt schon der nächtliche Graus ;
Sie sind's, die unholdigen Schwestern.
Sie streifen heran, und sie finden uns hier,
Sie trinken das mühsam geholte, das Bier,
Und lassen nur leer uns die Krüge. [1]

(GOETHE)

Toate versurile analizate aici nu sînt decît nişte simple paralele în raport cu versul silabic : sînt ireproşabile din punctul de vedere al regulilor versificaţiei silabice şi prezintă doar o singură particularitate — în afara regulilor respectate de versificaţie silabică, în cazul de faţă se mai aplică o regulă : distribuirea periodică a accentelor în limitele versului silabic.

Semnalăm că accentele din picioarele trisilabice sînt mult mai energice decît cele din picioarele bisilabice. Căzînd pe una din cele trei silabe, aceste accente revin rar pe accentele secundare ale cuvintelor. În picioarele bisilabice pot fi observate cazurile cînd pe poziţiile accentuate din punct de vedere ritmic se suprapun silabele pe care accentul secundar nu poate fi pus decît forţat, ca de pildă :

(/)
Bis mit ihren *zauberischen* Tönen..." [2]

(HERDER)

---

[1] O, dac-am fi mai departe, dac-aş fi acasă ! / Iată-le că vin, a şi venit spaima nopţii ; / Ele sînt, surorile duşmănoase. / Se apropie şi ne găsesc aici, / Iată-le că beau ceea ce am adus anevoie, berea, / Şi nu ne lasă decît ulcioarele goale.

[2] Chiar şi cu tonurile ei fermecate...

sau iată un exemplu de hexametru iambic combinat cu pentametru, cu un accent cu totul imperfect :

Mein Glück sei Sie die mit der Weisheit thronet,
Das Ruder *thätiger* Vernunft in ihrer Hand :
Sie, die dem stillen Fleiss, der *mit* sich selber wohnet,
Die *Trefflichsten* der Gaben zuerkannt. [1]

O asemenea slăbire a accentelor nu se întîlnește aproape de loc în măsurile trisilabice.

Acest lucru devine evident mai ales în raport cu versurile bisilabice ; aici distribuirea accentelor este dată nu de text, ci de sistemul metric al versului. Accentele, de proveniență ritmică nu influențează sensul propozițiilor-versuri, întrucît sînt realizate de ascultător ca un indiciu al vorbirii în versuri, și de fel ca o expresie lexicală luată ca atare. Să apelăm la versurile lui Goethe :

Mit Geist und Fleiss *uns an* die Kunst gebunden... [2]

De ce „uns" este lăsat fără accent, iar „an" este accentuat ? Pentru că o cere schema iambică a versului.

Sau :

In *der* Beschränkung zeigt sich erst *der* Muster,
Und *das* Gesetz nur kann uns Freiheit geben. [3]

De ce în primul vers primul „der" este accentuat, iar cel de al doilea nu, de ce în cel de al doilea vers din toate cuvintele monosilabice este accentuat, în afara verbului „kann", numai cuvîntul „das", care nu este nicio-

[1] Fericirea fie-mi cea care tronează cu înțelepciunea, / Cu cîrma rațiunii active în mînă : / Cea care a conferit sîrguinței tăcute, care locuiește cu ea însăși, / Cele mai eminente daruri.

[2] Cu spirit și cu sîrguință ne-a legat de artă...

[3] Abia în limitare se arată maestrul, / Iar legea nu ne poate da decît libertate.

dată accentuat în proză (în poziţia accentuată articolele „der, die, das“ îşi schimbă sensul, căpătînd oarecum funcţia de pronume demonstrativ)?

Este clar că în cadrul metrului bisilabic sistemul de accente este un sistem ritmic, *anexat* textului. Se cere doar ca textul să nu-l contrazică prea evident (aici fiecare poet îşi are *maniera* sa în modul de a utiliza libertatea ce i-a fost pusă la dispoziţie). Obiectiv rămîne doar numărul de silabe din vers.

Oarecum altfel stau lucrurile în ceea ce priveşte metrii trisilabici, unde fiecărui accent ritmic îi corespunde un accent vădit al cuvîntului (cu unele derogări foarte rare) şi unde cuvintele cu accentul slăbit sînt plasate în poziţiile slabe ale metrului.

Atenţia ascultătorului, în condiţiile metrilor trisilabici, este atrasă mult mai evident de accentele versului; socotitul silabelor trece pe planul doi. Sînt posibile chiar şi derogări de la numărul de silabe.

În exemplul de amfibrah adus mai sus ne întîlnim cu o respectare riguroasă a numărului de silabe. Dar să luăm o altă poezie a lui Goethe:

> Wer réitet so spắt *durch* Nácht *und* Wínd
> Es ístt *der* Vater mit séi*nem* Kínd;
> Er hát *den* Knáben wóhl in dem Arm.
> Er fásst *ihn* sicher, er hält *ihn* wárm. [1]

Aici accentele sînt despărţite cînd de o silabă, cînd de două. Cu toate acestea impresia de amfibrah se păstrează. Dar măsura versului în cazul de faţă nu mai este numărul de silabe, ci numărul de accente.

Astfel, în versificarea tonică, alături de sistemul *echisilabic* (mai corect — iambul, troheul, amfibrahul, anapestul, dactilul), există şi sistemul *accentual.*

---

[1] Cine trece călare atît de tîrziu, prin noapte şi vînt? / Este tatăl cu copilul lui; / Îşi ţine băiatul cu un braţ, / Îl strînge ca să nu-i cadă, îl încălzeşte.

Sistemul accentual, care se trage din formele naţionale germane, a apărut, ca şi sistemul echisilabic, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi s-a consolidat mai ales la începutul secolului al XIX-lea (metri liberi ai lui Goethe şi ai contemporanilor săi, poemul lui Coleridge *Christabel* etc.).

Iată exemple de versuri accentuale :

Einst sass am murmelndem Strome
Die Sorge nieder und sann :
Da bildet' im Traum der Gedanken
Ihr Finger ein leimernes Bild... [1]

(HERDER)

Welcher Unsterblichen
Soll der höchste Preis sein ?
Mit niemand streit ich ;
Aber ich geb ihn
Der ewig beweglichen
Immer neuen
Seltsamen Tochter Iovis,
Seinen Schosskinde,
Der Phantasie. [2]

(GOETHE)

Nicht mehr auf Seidenblatt
Schreib' ich symmetrische Reime,
Nicht mehr fass' ich sie
In goldne Ranken. [3]

(GOETHE)

---

[1] Cîndva stătea jos, lîngă rîul şopotitor, / Grija şi se gîndea : / Şi iată că în visul gîndurilor, degetul ei / Alcătui o imagine de lut...

[2] Cărui nemuritor / Să-i fie dat premiul cel mai de preţ ? / Cu nimeni nu mă cert ; / Dar îl dau / Veşnic mişcătoarei, / Mereu reînnoitei, / Ciudatei fiice a lui Jupiter, / Copilului lui alintat, / Fantezia.

[3] Nu mai scriu pe o foaie de mătase / Rime simetrice ; / Nu le mai prind / În vrejuri de aur.

Du, schönes Fischermädchen,
Treibe den Kahn ans Land :
Komm zu mir und setze dich nieder,
Wir kosen Hand in Hand. [1]

(HEINE)

Cf. versurile englezeşti :

'Tis the míddle of níght by the cástle clóck
And the ówls have awáken'd the crówing còek

Tu — whít ! — Tu — whóo !
And hárk agáin ! the crówing cóck
How drówsily is créw. [2]

(COLERIDGE)

From the point of encountering blades to the hilt
Sabres and swords with blood were gilt ;
But the rempart is won, and the spoil begun,
And all but after carnege done.
Shriller shricks non mingling come
From within the plunder's dome :
Hark to the haste of flying feet,
That splash in the blood of the slippery street
But here and there, where 'vantage ground
Against the foe may still be found,
Disperate groups, of twelve or ten

[1] Tu, frumoasă fată de pescar, / Du barca la mal, / Vino lîngă mine şi stai jos, / Să stăm de vorbă mînă în mînă.

[2] E miezul nopţii la orologiul castelului / Şi bufniţele l-au trezit pe cocoşul care cîntă cucurigu ! Tu-hit / tu-huu ! / Ia mai ascultă încă o dată / Cocoşul care cîntă cucurigu / Ce somnoros a cîntat cucurigu.

Make a pause, and turn again —
With banded backs against the wall,
Fiercely stand, or fighting fall. [1]

(BYRON)

Versurile accentuale nu sînt de fel omogene în indiciile lor de construcţie. Prima şi cea mai răspîndită clasă o constituie o uşoară variaţie a metrului trisilabic. Astfel se reunesc amfibrahul şi anapestul, de pildă :

In the days of my youth, when the heart's in its spring,
And dreams that affaction can never take wing
I hade friends ! — who has not ? — but whar tongue will avow
That friends, rosy wine ! are as faithful as thou ? [2]

Aici echisilabismul este încălcat în primele silabe ale versurilor.

Următoarea derogare de la echisilabism o constituie admiterea metrilor neomogeni înăuntrul versului : între accente se permite plasarea nu numai a două silabe neaccentuate, dar şi a uneia singure. Un model tipic de asemenea vers accentual îl reprezintă toate imitaţiile hexametrului antic (aşa-numitul hexametru „dactilotrohaic").

---

[1] De la locul luptei, lamele pînă la prăsele / Ale săbiilor şi spadelor au fost împodobite cu sînge ; / Dar meterezul a fost cucerit, şi jaful a început, / Şi s-a pornit aproape un măcel. / Ţipete stridente ne-amestecate cu alte voci veneau / Din palatul jefuit : / Ascultă graba picioarelor care fug, / Bălăcindu-se în sîngele de pe strada lunecoasă. / Dar ici şi colo, unde un teren favorabil / Împotriva duşmanului mai poate fi găsit, / Grupuri disperate de cîte doisprezece sau zece / Fac o pauză, apoi din nou — / Cu spinările alăturate lipite de zid, — / rezistă cu îndîrjire, sau cad luptînd.

[2] În zilele tinereţii mele, cînd inima e în primăvara ei / Şi visează că dragostea nu poate niciodată să-şi ia zborul, / Am avut prieteni ! — cine n-are ? — dar care limbă ar putea mărturisi / Că prietenii, — vin trandafiriu ! — sînt la fel de credincioşi ca tine ?

În metrii de mai sus unele grupuri izolate de trei silabe („picioare“) sînt parcă micşorate (contractate) în grupe de două silabe. Aceşti metri să-i numim *contractaţi.*

Pe măsura dezvoltării libertăţii de distribuire a accentelor, influenţa metrului se micşorează şi de aceea în versul accentual este necesară o mai mare coincidenţă dintre accentele ritmice şi cele naturale decît cea remarcată în versurile echisilabice.

Baza ideală pentru versul accentual este accentul natural al vorbirii. Dacă vom ţine seama doar de accentele naturale, atunci distribuirea accentelor poate fi extrem de liberă. În cazul acesta sînt admise şi accentele alăturate (fără despărţirea accentelor prin silabe neaccentuate) şi intervalele trisilabice între accente (accentul cade pe a patra silabă după accentul precedent) etc.

În limitele acestei clase trebuie disociate versurile *echiaccentuate,* cele care păstrează acelaşi număr de accente în fiecare vers (de pildă, versuri de patru accente, de trei accente), şi versurile cu un număr inegal de accente. Printre cele din urmă trebuie să deosebim, raportîndu-le la prima clasă, versurile în care inegalitatea accentelor este determinată firesc de strofă (de pildă, toate versurile impare sînt de patru accente, cele pare de trei) de versurile lipsite de acest caracter firesc. În cazul absenţei unei reglementări, unitatea versului este realizată de *rimă,* în cazul versului alb de împlinirea sintactică a fiecărui vers. De ultimul caz ţin aşa-zisele „freie Rythmen“ la germani — Goethe (v. exemplele de mai sus), Heine şi alţii.

Trebuie să remarcăm că distribuirea accentelor în versificaţia accentuală este făcută întotdeauna în aşa fel încît lasă o impresie de regularitate (de „izocronie“, adică de plasare la intervale de timp egale).

Din această pricină, în versurile accentuale cantitatea de silabe neaccentuate care însoţeşte fiecare accent oscilează înăuntrul unor limite (pînă la trei, mai rar patru silabe). Accentul este un indiciu al unităţii ritmice, al grupului ritmic. Există posibilitatea ca numărul de silabe

neaccentuate să depăşească limita de receptare a unităţii grupului ritmic. În acest caz grupul de silabe neaccentuate (de un interval de patru şi mai multe silabe) poate să constituie şi fără accent un grup ritmic. Şiruri lungi de silabe neaccentuate pot deveni un echivalent al accentului ritmic.

Trebuie să remarc că în metri echisilabici nu orice accent lexical coincide cu cel ritmic, adică sînt posibile accente nemetrice, plasate pe poziţiile slabe ale schemei metrice (nescandate).

Un accent similar este posibil şi în versurile accentuale. Astfel, în cazul alăturării accentelor din două cuvinte neizolate (de tipul „saltea grea", „vis rău", „mic viezure"), de obicei unul dintre ele nu îndeplineşte rolul de accent ritmic. În această situaţie accentul ritmic (mai puternic) este de obicei cel care aparţine cuvîntului cu mai multe silabe sau, în condiţii egale, cel de al doilea accent.

Asupra tehnicii versului accentual vom reveni cînd vom analiza metrica rusă.

Regulile rimelor în versurile germane coincid în mare cu regulile poeziei franceze. De obicei se respectă alternarea rimelor masculine şi feminine. Uneori se întîlnesc şi rime dactilice. Chiar în cazul nerespectării regulii alternării, tot se remarcă o reglementare a selecţiei terminaţiilor (numai rime masculine, de pildă).

Altfel stau lucrurile în limba engleză, în care rimele, ca gen, se schimbă fără nici un fel de regulă a alternării. Rimele masculine, feminine, dactilice urmează una după alta într-o ordine de cel mai desăvîrşit arbitrar. Specificul limbii engleze, însă, face ca rima preponderentă să fie cea masculină (vezi exemplele de mai sus). Aceasta explică de ce imitaţiile ruseşti după poezia engleză sînt realizate adesea cu o rimă masculină uniformă (v., de pildă, *Prizonierul din Chillon*, traducere din Byron de Jukovski). Uneori, e adevărat, se întîlnesc şi versuri în care se res-

pectă regula alternării. Iată, în acest sens, un exemplu din versurile lui Byron :

Fare thee well ! and if for ever
Still for ever, fare *thee well :*
Ev'n though unforgiving, never
'Gainst thee shall my heart rebel,

Would that breast were bared before thee
Where thy head so oft hath lain
While that placid sleep came o'er thee
Which thou ne'er canst know again... [1]

În încheiere, cîteva cuvinte despre forma grafică a versului la francezi, germani şi englezi.

La toate cele trei popoare, fiecare vers începe cu literă mare (deşi uneori această regulă este încălcată) şi se tipăreşte într-un singur rînd, literele iniţiale formînd o singură coloană verticală. Dacă versul este tipărit în aşa fel încît începutul lui se află în dreapta sau în stînga faţă de linia verticală comună, acest fapt se constituie într-un procedeu particular, care implică anume indicaţii metrice. Alineatul se utilizează diferit în fiecare dintre literaturi.

În Franţa alineatul semnifică inegalitatea silabică a versurilor. Cu cît e versul mai scurt, cu atît începe mai din dreapta. Exemplu :

J'ai parcouru ce jardin enchanté (10 sil.)
Modeste en sa richesse et simple en sa beauté. (12 sil.)
Qu'on vante ces jardins tristement magnifiques (12 sil.)
Ou l'art de ses mains symetriques, (8 sil.)
Mutile avec le fer les tendres arbrisseaux. (12 sil.) [2]

(J. DELILLE)

[1] Drum bun ! şi dacă-i pentru totdeauna, / Chiar pentru totdeauna, drum bun : / Chiar dacă nu mă ierţi, niciodată / Inima mea nu se va răzvrăti împotriva ta, / Dacă s-ar dezgoli în faţa ta acest piept, / Pe care capul tău s-a rezemat atît de des / În timp ce te cuprindea acel somn blînd / Pe care nu-l mai poţi cunoaşte niciodată...

[2] Am străbătut acea grădină fermecată, / Modestă în bogăţia ei şi simplă în frumuseţea ei. / Lăudate fie acele grădini trist de măreţe, / Unde arta, cu mîinile ei simetrice, / Mutilează cu fierul fragezii arbuşti.

În literatura germană o asemenea utilizare a alineatului, obligatorie pentru versurile franţuzeşti, nu se respectă în general. De pildă :

Das Wasser rauscht', das Wasser schwol. (4 picioare)
Ein Fischer sass daran, (3 picioare)
Sah nach dem Angel ruhevoll, (4 picioare)
Kühl bis ans Herz hinan. (3 picioare).[1]

(GOETHE)

În versurile englezeşti alineatele au adesea un alt rol — indicarea modalităţii de rimă. Sînt deplasate identic versurile care rimează între ele, dacă nu urmează unul după altul sau despart o altă pereche de versuri cu o rimă comună. De pildă :

His death sits lightly : but her fate
His made me what thou well may'st hate.
        His doom was seal'd — he knew it well,
Warn'd by the voice or stern Taheer
Deep in whose darkly boding ear
The death-shot peal'd of murder near,
        As filed the troop to where they fell !
He died too in the battle broil,
A time that heeds nor pain nor toil...[2]

(BYRON)

Versurile 3 şi 7, care rimează între ele şi nu sînt învecinate, sînt deplasate identic. V. mai sus exemplul *Fare thee well...*

---

[1] Apa susura, apa se umfla. / Un pescar stătea pe mal, / Privind liniştit undiţa, / Şi rece pînă în fundul inimii.

[2] Lui, moartea îi e uşoară, dar destinul ei / Îmi pare de plîns. / Soarta lui era pecetluită, — el ştia bine acest lucru, / Prevenit de glasul asprului Tahir, / În a cărui ureche cu presimţiri negre / A răsunat adînc şi aproape împuşcătura mortală, / În timp ce se alinia trupa în locul în care au căzut ! / A murit şi el în pîrjolul bătăliei, / Ceas care nu ţine seama nici de necazuri, nici de trudă...

În practica rusă, care în mare urmează tradiţia franceză, se pot observa şi procedee grafice germane şi engleze.

Semnalez că în toate limbile alineatul din versuri are uneori aceeaşi semnificaţie ca şi cel din proză şi, în acest caz, nu este legat de ritm sau de rimă.

## 4. VERSIFICAŢIA ÎN RUSIA

Versificaţia tonică a pătruns în Rusia în anii '30 ai secolului al XVIII-lea şi este de atunci sistemul prozodic dominant.

Noua epocă a versificaţiei ruse începe din perioada activităţii lui Trediakovski şi Lomonosov. Trediakovski, analizînd versul silabic rus, îl împarte convenţional în picioare, socotind că două silabe alcătuiesc un picior. Astfel în versul de treisprezece silabe s-au dovedit a fi 6 picioare şi o silabă pe cezură, în afara picioarelor :

| 1 | 2 | 3 | | 4 | 5 | 6 [1] |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **Уме** | **недо** | **зрелый** | *плод* | **недо** | **лгой на** | **уки** |

Această diviziune a versului în segmente bisilabice şi termenul de „picior" au fost preluate de Trediakovski din Franţa (unde terminologia dată era o reminiscenţă a teoriei antice despre picior ca o unitate a arsisului şi a thesisului). Pentru caracterizarea proprietăţilor ritmului poetic Trediakovski a propus să se ţină seama de poziţia accentului în cadrul piciorului, indicînd că un picior bisilabic poate să fie iamb, spondeu, troheu şi pirihic (termenii antici se aplicau în limbile moderne cu condiţia înlocuirii silabei lungi cu cea accentuată, iar a silabei scurte cu cea neaccentuată).

Totodată el a atras atenţia că în cazul cînd fiecare silabă va fi accentuată, după obiceiul franţuzesc, înainte

[1] Minte necoaptă, fruct al învăţăturii scurte.

de cezură, cele două accente fixe (pe cezură şi pe rimă) vor reveni primelor locuri ale picioarelor sau locurilor impare ale emistihurilor. Pentru păstrarea uniformităţii ritmului este necesară respectarea picioarelor trohaice.

Astfel, el a exprimat ideea privind avantajul ritmului trohaic în versurile silabice ruseşti, şi el însuşi şi-a scris versurile în următoarea manieră :

Делом бы одним стихи не были на диво,
Знайте с дружиными людьми живуче правдиво.[1]

Tratatul lui Trediakovski (1735), în care se expune în principiu teoria versului silabic, l-a interesat pe Lomonosov, care-şi făcea pe atunci studiile în Germania. Tratatul i-a sugerat ideea de a introduce în Rusia sistemul tonic german al versificaţiei. Această idee a constituit baza scrisorii * polemice îndreptate împotriva tratatului lui Trediakovski. Lomonosov afirma că a venit timpul să se termine cu compunerea versurilor silabice, că în limba rusă este posibilă nu numai versificaţia trohaică, dar şi alte forme — iambii şi măsurile trisilabice (dă chiar şi exemple de versuri pur accentuative ; mai tîrziu, însă, nu s-a mai întors la această versificaţie). Ca rezultat al polemicii iscate, care a ţinut destul de mult şi care a atras şi participarea lui Sumarokov **, Trediakovski a renunţat la poziţia sa anterioară şi tratatul revizuit (1752) conţine regulile metricii tonice propriu-zise.

Un mare rol a jucat activitatea poetică a lui Lomonosov, care a dat un exemplu de versuri tonice echisilabice, cu o preponderenţă a iambilor. Sistemul lui Lomonosov a rezistat tot timpul celei de a doua jumătăţi a secolului al XVIII-lea, deşi împotriva acestui sistem au fost aduse mereu argumente şi au apărut într-una încercări de înnoire. Astfel, în secolul al XVIII-lea se observă sporadic şi măsurile trisilabice. În afară de aceasta, s-a dus în două sensuri o luptă perseverentă de înnoire :

[1] Sînt bune versurile să te ocupi de ele, / Cunoaşte-i pe cei buni şi care trăiesc drept.

1. pentru imitarea literară a ritmurilor cîntecelor populare,

2. pentru imitarea accentuală a măsurilor antice.

În planul primului curent se află elaborarea troheului în calitate de metru „popular rus". Se apela foarte frecvent mai ales la un troheu nerimat, cu o terminaţie dactilică, la diverse forme accentuale etc. Iată un model de asemenea imitaţie folclorică în poemul lui N. Lvov * *Dobrînia* (în jurul anului 1795).

Что уста ваши ужимаете?
Чем вы, сахарны, запечатаны?
Вниз потупили очи ясные;
Знать низка для вас богатырска речь,
И невместно вам слово русское?
На хореях вы подмостилися,
Без екзаметра, как босой ногой,
Вам стопой больно выступить.
Нет! приятели! в языке нашем
Много нужных слов поместить нельзя
В иноземные рамки тесные.
Анапесты, Спондеи, Дактили
Не аршином нашим меряны,
Не по свойству слова Русского
Были за морем заказаны:
И глагол Славян обильнейший
Звучной, сильной, плавной, значущий,
Чтоб в заморску рамку втискаться,
Принужден ежом жаться-корчиться,
И лишась красот, жару, вольности,
Соразмерного силе поприща,
Где природою суждено ему
Исполинской путь течь со славою,
Там колекою он щетинится.[1]

[1] De ce vă strîngeţi buzele? / Ce vi le-a pecetluit, fragililor? / Privirile voastre luminoase vi le-aţi lăsat în jos; / Se vede că e de prost gust pentru voi limba cea a bogatîrilor / Şi nu vă cade bine cuvîntul rusesc? // V-aţi aranjat pe trohei, / Fără

Acest curent a cuprins cercul lui Derjavin (pe Kapnist*, de pildă), pe Karamzin şi şcoala lui, şi-a găsit un teoretician în persoana lui Vostokov**, poeţi în chipul lui Merzliakov***, Ţîganov****, Delvig *****, Odoievski****** (decembristul), mai tîrziu Kolţov*******. S-a reflectat în opera lui Puşkin *(Cîntecele slavilor de apus)* şi a lui Lermontov *(Cîntecul despre neguţătorul Kalaşnikov* ********), dar a rămas în limitele genurilor „minore" în raport cu versificaţia tonică echisilabică.

Trebuie să remarcăm că mulţi din metrii trataţi ca naţionali ruseşti sînt tipici pentru metrii tonici echisilabici şi pot fi întîlniţi în orice literatură, în care se aplică sistemul dat.

Să luăm, de pildă, versurile lui Kolţov :

Ну, тащися, сивка,
Пашней, десятиной,
Выбелим железо
О сырую землю...[1]

Metrul lor coincide cu cel al poeziei lui Herder *Der Regenbogen* [*Curcubeul*] :

Schönes Kind der Sonne
Bunter Regenbogen,
Ueber Schwarzen Wolken
Mir ein Bild der Hoffnung ![2]

hexametru, de parc-aţi fi desculţi, / Vă e teamă să vă puneţi jos piciorul. // Nu, prieteni ! din a noastră limbă / Multe cuvinte nu pot să încapă / În cadrele străine strîmte. // Anapestul, Spondeul, Dactilul / Nu sînt măsuraţi cu măsura noastră, / Au fost comandaţi de peste mări / Nu după regula cuvîntului Rusesc : / Şi verbul Slavilor e prea bogat, / Prea sonor, puternic, armonios, însemnat, / Ca să fie înghesuit într-un cadru adus de peste mări. // E obligat să se strîngă, să se-ncovoaie ca ariciul, / Şi lipsindu-se de frumuseţe, de foc, de libertate, / De un loc unde să se poată arăta, / Unde i-a fost dat de natură / Să-şi facă drumul său de uriaş însoţit de glorie. / Ca ologii se zbîrleşte.

[1] Haide, tropăie, căluţule, / Pe ogor, pe pogon, / Să-nălbim noi fierul / De pămîntul umed...

[2] Frumosule copil al Soarelui, / Multicolorule curcubeu, / Peste norii negri / Îmi eşti o icoană a speranţei !

Cel de al doilea curent — imitarea metrului antic — îşi avea reprezentanţii săi în Radişcev, Vostokov, Merzliakov, Delvig, mai ales Gnedici *, care a tradus *Iliada în* hexametri, Jukovski etc. Uneori acest curent se întretaie, după cum se vede şi din înşiruirea de nume, cu cel „rusesc". Curentul al doilea s-a reflectat în opera lui Puşkin şi, mai slab, în cea a lui Lermontov.

Nici unul din cele două curente n-a putut să înfrîngă tradiţia metrilor echisilabici, vitalizată prin activitatea şcolii poetice a lui Jukovski, Puşkin şi a contemporanilor lor.

Să ne oprim asupra principiului versificaţiei clasice tonice echisilabice ruse.

Această versificaţie are la bază *scandarea*, adică pronunţarea intensiv măsurată a versurilor cu distribuirea accentelor la intervale silabice regulate.

În timpul scandării accentele sînt plasate pe silabe uneori practic neaccentuate, pe de altă parte silabele accentuate pot fi lipsite de accentul ritmic :

Дух *от* ри *ца* нья, *дух* со *мне* нья [1].

Scandînd vom pune accentele pe silabele „от", „ца", „дух" şi „мне", în timp ce accentul natural cade puţin altfel şi anume — primul cuvînt „дух", este accentuat, ceea ce nu se întîmplă în timpul scandării, pe de altă parte, pe silaba „от" nu există un accent corespunzător, accentul apare numai în timpul scandării.

În distribuirea accentelor de scandare trebuie să fie respectate următoarele reguli : 1) cuvîntul poate căpăta accente suplimentare, aflate la o distanţă regulată de cel natural. Astfel, cuvîntul „освобождение" [eliberare] poate fi scandat în două chipuri : „освóбождéниé" sau „óсвобождéние" (deci, sau 1 silabă neaccentuată, 1 accentuată, 1 neaccentuată, 1 accentuată, 1 neaccentuată, 1 accentuată — sau 1 accentuată, 2 neaccentuate, 1 accentuată, 2 ne-

---

[1] Duh al negării, duh al îndoielii.

accentuate). În condiția apariției accentelor suplimentare, accentul natural se păstrează *întotdeauna.* 2) Cuvîntul poate să-și piardă accentul natural. În acest caz, firesc, nu poate să mai fie purtător al vreunui accent de scandare. 3) De aici decurge că un cuvînt nu poate fi reaccentuat în procesul scandării, adică accentul său nu poate fi *deplasat.* Astfel, e imposibil să scandezi versul amintit după sistemele :

Ду́х отри́цанья, дух со́мненья

sau

Ду́х отрнца́нья, дух со́мненья.

În primul caz sînt reaccentuate 2 cuvinte („отрицанья" și „сомненья"), în cel de al doilea unul („сомненья"). Reaccentuarea contrazice *sensul* cuvîntului, deoarece accentul natural are o funcție semnificativă (cf. „замо̀к" lacăt și „за̀мок" castel) : cuvîntul reaccentuat își pierde semnificația, se golește de sens.

Dacă vom citi :

Гремнт музы́ка боевая,[1]

cuvîntul „музы́ка" în loc de „му́зыка" nu este reaccentuat ; în lexicul poetic și poate și în cel practic al anilor 1820 (și mai tîrziu) cuvîntul acesta se pronunța cu accentul pe „ы". Și accentul din cuvintele „призра́к", „язы́ки", „дея́тельный", „сча́стливый" etc. nu reprezintă un caz de accent „incorect" : este o formă poetică a cuvîntului și există o sferă cu totul limitată de cuvinte, care în vorbirea poetică sînt accentuate pe o altă silabă decît în lexicul practic. Aceasta se explică prin faptul că vorbirea în versuri este într-un fel un „dialect", care-și are lexicul său. Cu ajutorul regulilor de mai sus vom distribui în majoritatea cazurilor fără greșeală accentele în procesul scandării, reținînd faptul că regularitatea alternării sila-

[1] Răsună muzica militară.

belor accentuate şi neaccentuate trebuie să fie respectată în limitele versului.

În unele cazuri nu este clar cum anume trebuie să scandăm versurile ; de exemplu versul :

Кочующие караваны

putem să-l scandăm, fără să încălcăm nici o regulă, în două chipuri :

1) Кочу́ющие́ карава́ны

şi

2) Кочу́ющи́е ка́рава́ны.

Trebuie să remarcăm că în asemenea cazuri scandarea unui vers este determinată de modul de scandare a versurilor cu care se învecinează. Poeziile sînt compuse din versuri scandate identic. Nu există versuri în afara poeziei. Astfel, versul de mai sus se află în următorul context :

Когда сквозь вечные туманы
Познанья жадный он следнл
Кочующие караваны
В пространстве брошенных светнл...[1]

Versurile învecinate arată modul scandării versului în cauză. Versul trebuie să fie scandat după cea de a doua modalitate.

Dar să luăm un alt context :

Когда сквозь седые туманы,
Познання жадный, следнл
Кочующне караваны
В пространстве бродящих светнл.

---

[1] Cînd prin ceaţa veşnică [căruntă] / Urmărea lacom de cunoaştere / Caravanele migratoare / Ale aştrilor azvîrliţi [rătăcitori] în spaţiu.

În paranteză sînt date modificările din cea de a doua variantă.

Aici acelaşi text trebuie să fie scandat după prima modalitate. Trebuie să remarc că şi modalitatea de pronunţie în cazul unei lecturi obişnuite este puţin deosebită în cele două cazuri.

Accentele suplimentare de scandare sînt plasate la modul cel mai firesc pe prima şi ultima silabă a versului. Astfel, dacă accentul cade pe a treia silabă a versului, accentul suplimentar nu cade aproape niciodată altfel decît pe prima silabă, de pildă :

*И* надо мно́ю лику́я,
Пташек поет хоровод...[1]

Чу́, шум на пло́щади, *ру*коплеска́ния .[2]

Dacă accentele cad pe a doua silabă, se lasă o libertate aproape deplină pentru distribuirea accentelor suplimentare de scandare.

Tot ce s-a spus pînă acum este adevărat numai pentru versurile echisilabice regulate ale metrilor tonici (şcoala Lomonosov-Puşkin).

Astfel, în timpul scandării se pot ivi două situaţii. Accentul cade pe o silabă din două — măsura bisilabică ; accentul cade pe o silabă din trei — măsura trisilabică. Dacă în metrul bisilabic accentul cade pe silaba cu soţ se obţine *iambul.* Exemplu :

Скребни́цей чи́стил о́н коня́
А са́м ворча́л, сердя́сь не в ме́ру :
«Зане́с же вра́жий ду́х меня́
На ра̀спрокля́тую кварте́ру»[3].

---

[1] Şi înveselindu-se deasupra mea, / Cîntă al păsărilor cor...

[2] Ssst ! în piaţă-i zgomot de aplauze.

[3] Îşi curăţă calul cu ţesala / Şi mormăie în sinea sa, cătrănit peste măsură, / „M-a adus necuratul / În casa asta blestemată“.

Cînd accentul cade pe silabele impare, se obţine *troheul*. Exemplu :

В по́ле чи́стом се́ребри́тся
Сне́г волни́стый и́ рябо́й,
Све́тит ме́сяц, тро́йка мчи́тся
По́ доро́ге сто́лбовой.[1]

În metrii bisilabici, cum s-a spus şi mai sus, apare frecvent o eludare a accentuării, adică accentul ritmic cade pe o silabă neaccentuată, de pildă :

На *рас*проклятую квартеру...
*По* дороге *сто*лбовой...

Eludarea accentuării se întîlneşte mai ales pe penultimul accent ritmic al versului, adică pe penultimul picior, iar în troheu şi pe prima silabă a versului. Omiterea accentului este redată mai pe scurt de cuvîntul „pirihic".

Iată exemple de pirihic din poezia lui Fet *Ploaie de primăvară* (iamb de patru picioare) :

Еще светло *перед* окном,
В разрыве облак солнце блещет
*И во*робей, своим крылом
В песке купается, трепещет,
А уж от неба *до* земли
Качаясь, дви*жется* завеса,
И будто в золотой пыли
Стоит за ней опушка леса.
Две капли брыз*ну*ли в стекло,
От лип душистым медом тянет,
И что-то к саду *по*дошло,
По свежим листьям *бара*банит.[2]

---

[1] În cîmpul larg sclipeşte ca argintul / Zăpada învolburată şi încreţită, / Luceşte luna, aleargă troica / Pe drumul mare.

[2] Mai bate lumina în fereastră, / Prin ruptura norilor soarele străluceşte, / Şi vrabia cu aripa ei / Tremură scăldîndu-se-n nisip. / Iar de la cer pîn' la pămînt / Se mişcă legănîndu-se perdeaua / Şi ca-ntr-o pulbere de aur / Stă după ea pădurea. / Două picături au stropit geamul, / Miroase a miere din teii parfumaţi / Şi s-a apropiat ceva de grădină / Şi bate darabana pe frunzele proaspete.

În cele 16 versuri pirihicul se întîlneşte de 7 ori pe piciorul al treilea (penultimul), o dată pe primul picior (al treilea vers) şi o dată pe al doilea (al şaptelea vers).

Cf. cu troheul de patru picioare (începutul poemului *Alioşa Popóvici* de Alexei Tolstoi) :

Кто веслом так ловко правит
*Через* аир *и* купырь,
Это тот Попович славный,
Тот Алёша-богатырь.
*За* плечами видны гусли,
А в ногах червлёный щит;
*Супро*тив его царевна
Полонённая сидит.
Под себя поджала ножки,
Летник свой *подо*брала,
*И* считает робко взмахи
*Бога*тырского весла.
— Ты почто меня, Алёша,
В лодку песней *за*манил?
У меня жених есть дома,
Ты ж, похитчик, мне немил![1]

În cele 16 versuri pirihice se întîlnesc de 5 ori pe penultimul picior (al treilea), iar pe primul de 8 ori.

[1] Cine e cel care cîrmeşte cu atîta uşurinţă / Prin obligene şi prin stînjenei : / E Popovici, cel plin de glorie, / E Alioşa-bogatîrul. / Pe după umeri are guzlă, / Iar la picioare-un roşu scut ; / Şi-n faţa lui prinţesa şade, / Prinţesa cea luată-n plean. / Sub ea picioarele îşi strînse, / Uşoara-i haină şi-o adună, / Şi numără timid a vîslei / Bătaia lui de bogatîr. / — De ce, Alioşa, m-ai atras / Cu cîntecul în barca ta ? / Acasă mirele m-aşteaptă, / Şi drag nu-mi eşti de fel, răpitorule.

Tendinţa pirihicului de a se plasa pe penultimul picior, iar în cazul troheului şi pe primul poate fi controlată pe orice exemplu.

Uneori (de cele mai multe ori în iamb, pe primul picior) sînt accente nemetrice, adică sînt silabe accentuate (cel mai adesea în cuvinte monosilabice, ceea ce decurge din regulile de scandare) pe care nu cade accentul ritmic :

Будь мне́ вожа́таем, дерза́ю тобо́й.[1]

Metrii trisilabici se clasifică astfel :

*Dactilul,* cînd accentul cade pe fiecare prima silabă a perioadei ritmice trisilabice (adică pe prima, a patra, a şaptea etc. silabă a versului). Exemplu :

Ту́чи небе́сные, ве́чные стра́нники,
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.[2]

*Amfibrahul,* cînd accentul cade pe fiecare a doua silabă a grupei ritmice (adică, pe a doua, a cincea, a opta etc.). Exemplu :

После́дняя ту́ча рассе́янной бу́ри.
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день.[3]

---

[1] Să-mi fii conducător, voi cuteza cu tine.

[2] Nouri cereşti, eterni călători, / Prin stepa de-azur, în şiruri de perle, / Fugiţi, ca şi mine, exilaţi, / Din nordul cel drag în ţinuturile sudice.

[3] Norul cel ultim al furtunii destrămate, / Zbori singur prin azurul cel limpede. / Doar tu aduci o umbră tristă, / Doar tu mîhneşti ziua cea triumfătoare.

*Anapestul*, cînd accentul cade pe fiecare a treia silabă (adică pe a treia, a şasea, a noua etc. silabă a versului).

Если пáсмурен дéнь, если нóчь не светлá,
Если ветер осенний бушует,
Над душой воцаряется мгла,
Ум, бездействуя, вяло тоскует.[1]

În metrii trisilabici omiterea accentului este aproape neglijabilă. Accentele nemetrice, după cum reiese limpede din regulile scandării, pot să cadă nu numai pe cuvintele monosilabice, dar şi pe cele bisilabice. Ca şi în iamb, în metrii trisilabici accentele nemetrice cad cu precădere pe prima silabă a versului, situaţie caracteristică mai ales pentru anapest.

*Тучка* в небе как тихая дума,
*Ветер* смолк, чуть листы шевеля.
*Лейся,* лейся без ветра и шума,
*Теплый* дождь, на сухие поля!
*Пыль* дороги тобою прибита,
*Жадно* пьет твою влагу трава,
Ты для льна благодать и для жита,
Из земли они вышли едва.[2]

(IAHONTOV) *

Cf. accentele nemetrice din amfibrah :

*Шел* сеятел с зернами в поле и сеял,
И ветер повсюду те зерна развеял.[3]

(JEMCIUJNIKOV) **

---

[1] Dacă ziua e tristă, dacă noaptea nu e luminoasă, / Dacă e dezlănţuit vîntul de toamnă, / În suflet îşi face loc întunericul, / Iar mintea, inactivă, se-ntristează indolent.

[2] Norul pe cer e ca un gînd liniştit, / Vîntul a tăcut, abia mişcînd frunzele, / Curgi, curgi fără zgomot şi vînt / Ploaie caldă, pe cîmp uscat! / Praful de pe drum a fost lipit de tine, / Vlaga ta ţi-o soarbe lacom iarba, / Eşti o binefacere pentru in şi pentru grîne, / Care abia au ieşit din pămînt.

[3] Mergea semănătorul cu grînele şi în cîmp le semăna, / Iar vîntul a risipit peste tot seminţele acelea.

Mai rar omisiunea accentului se întîlneşte în prima silabă a dactilului :

Нет, ты не хуже других — и давно
В нас налилось и созрело зерно.
*Не для того* же пахал он и сеял,
Чтобы нас ветер осенний развеял?[1]

(NEKRASOV)

În terminologia rusă a pătruns din prozodia antică noţiunea de *picior*. Prin picior se înţelege în metri bisilabici un grup de două silabe (primul picior este format din primele două silabe, al doilea din silabele 3 şi 4, al patrulea din 5 şi 6 etc.). Ultimele silabe ale versului, de după ultimul accent, ţin de piciorul care conţine accentul dat. În metri trisilabici piciorul este format dintr-un grup de trei silabe (primul picior este format din silabele 1—3, al doilea din 4—6, al treilea din 7—9 etc.). Astfel, în cadrul fiecărui picior nu este decît un singur accent. Prin urmare, un vers conţine acelaşi număr de picioare şi de accente. Un vers de patru picioare este în acelaşi timp şi un vers de patru accente.

În versuri trebuie să ţinem seamă de următoarele fenomene :

A. CEZURA. Prin cezură se înţelege spaţiul interverbal realizat uniform de-a lungul întregii poezii ; deci, dacă după o silabă anumită urmează un spaţiu interverbal, acest spaţiu se va numi cezură, iar părţile din vers obţinute prin apariţia cezurii se numesc emistihuri.

[1] Nu, nu eşti mai rău decît alţii şi demult / Sămînţa-n noi s-a împlinit şi rod a dat, / Doar el n-a arat şi n-a semănat / Ca vîntul de toamnă să ne risipească.

Exemplu : cezura după a şasea silabă în hexametru iambic :

Не множеством картин / старинных мастеров
Украсить я желал / всегда свою обитель,
Чтоб суеверно им / дивился посетитель,
Внимая важному / сужденью знатоков.[1]

Dacă ultimul accent ritmic poate să cadă pe o silabă neaccentuată, cezura se numeşte *silabică.* Altfel spus, în cazul cezurei silabice, pe ultimul picior al primului emistih devine posibil un pirihic. În exemplul de mai sus apare o cezură silabică, deoarece există un vers (al patrulea), unde există un pirihic pe cel de al treilea picior :

Внимая важно*му* сужденью знатоков.

Dacă ultimul accent ritmic cade întotdeauna pe o silabă accentuată se obţine o cezură *tonică,* de pildă :

Не сверчка нахáла, / что скрипит у печек,
Я пою : герóй мой / — полевой кузнечик,
Росту небольшóго, / но продолговатый,
На спине носи́л он / фрак зеленоватый...[2]

(POLONSKI)

În acest exemplu pirihicul nu se întîlneşte pe nici un al treilea picior al nici unuia din versuri.

Cît e de mare influenţa cezurii tonice asupra poeziei, se poate vedea comparînd exemplul din Polonski tot cu un hexametru trohaic, dar fără cezură :

---

[1] N-aş vrea să-mi împodobesc lăcaşul / Cu o mulţime de tablouri ale vechilor maeştri, / Ca cei care mă vizitează să treacă printr-o uimire superstiţioasă, / Ascultînd judecăţile pline de importanţă ale cunoscătorilor.

[2] Nu cînt pe greierele obraznic, care cîntă pe lîngă sobe, / Eroul meu este cosaşul de cîmp. / Nu e prea mare de stat, dar e alungit, / Şi poartă pe spate un frac verde.

Вылетела бедна пташка на долину,
Выронила сизы перья на долине.
Быстрый ветер их разносит по дубраве
Слабый голос раздается по пустыне!..
Не скликай, уныла птичка, бедных пташек,
Не скливай ты родных деток понапрасну:
Злой стрелок убил малюток для забавы,
И гнездо твое развеяно под дубом.[1]

(MERZLIAKOV)

Versurile acestea sună cu totul altfel. Mulţumită cezurii tonice, în primul exemplu accentele cad obligatoriu pe piciorul al treilea şi al şaselea. Picioarele 2 şi 5 sînt mai estompate, fiind picioare pretonice, iar picioarele 1 şi 4 ca fiind primele picioare ale emistihului. Apare tendinţa de a citi aceste versuri în două măsuri :

▼ ▼ ▼ ▼
— — — — — — ; — — — — — — .

În cel de al doilea exemplu, accentul cade permanent pe cel de al şaselea picior. Estomparea primului picior trohaic ne obligă să punem un al doilea accent obligatoriu pe cel de al doilea picior, iar de aici, datorită unui impuls spre simetrie, vom accentua involuntar cel de al treilea picior şi vom căuta să citim versul în trei măsuri :

▼ ▼ ▼
— — — — , — — — — , — — — — .

B. RIMA. Rima se numeşte consonanţa (coincidenţa sunetelor) sfîrşiturilor de vers, începînd cu prima vocală accentuată. Rimele se împart în :

a. *Masculine*, dacă accentul cade pe ultima silabă. De pildă : „час — раз“, „светла — мгла“, „избирал — идеал“.

---

[1] Tot zbura sărmana pasăre în vîlcea, / Tot îşi lăsa să cadă penele ei albastre, / Vîntul cel iute le împrăştie prin dumbravă, / O voce slabă răsună prin pustiu!... / Nu-ţi striga, pasăre tristă, puii tăi sărmani, / Nu-ţi chema în zadar copiii tăi dragi, / Un vînător rău i-a omorît ca să se amuze / Şi cuibul tău a fost risipit pe sub stejar.

*Rima masculină terminată într-o vocală* cere şi coincidenţa consoanei premergătoare (consoana de sprijin), de pildă : „светла — мгла“, „дня — меня“, „жди — впереди“. Cuvintele „рука — моя“, „светла — изба“ nu rimează, întrucît nu există o coincidenţă a consoanelor de sprijin.

b. *Feminine,* dacă accentul cade pe penultima silabă : „время — племя“, „стихия — голубые“, „нежный — мятежный“ etc.

c. *Dactilice,* dacă accentul cade pe antepenultima silabă : „накопиться — торопиться“, „битвою — молитвою“.

d. *Hiperdactilice,* dacă accentul cade pe silaba a 4-a, a 5-a etc. : „падающий — радующий“ ; „притягиваются — притрагиваются“

Rima creează o corespondenţă a versurilor. Cîteva versuri legate între ele de rime constituie *o strofă.* Caracterul strofei este de regulă exprimat de o formulă realizată astfel : versurile care rimează sînt notate de o literă, alta pentru fiecare rimă nouă. Literele sînt scrise în ordinea versurilor. De pildă :

В тот же день царица злая, . A
Доброй вести ожидая, . A
Втайне зеркальце взяла . . . *b*
И вопрос свой задала : . . . *b*
Я ль, скажи мне, всех милее, . . *C*
Всех румяней и белее ?[1] . . . *C*

[1] În aceeaşi zi, ţarina cea rea, / Aşteptînd o veste bună, / Şi-a luat pe ascuns oglinjoara / Şi i-a pus întrebarea sa : / Spune-mi, nu sînt eu oare cea mai frumoasă, / Cea mai rumenă şi cea mai albă ?

Se obţine o formulă AAbbCC. Acest tip de rimă, cînd consonează între ele, două cîte două, versurile învecinate, se numeşte *împerecheată*.

Взгляни, мой друг: по небу голубому . . *A*
Как легкий дым, несутся облака: . . . *b*
Так грусть пройдет по сердцу молодому . . *A*
Его как сон касается слегка[1] . . *b*

Formula este AbAb. Acest tip de rimă, (cînd consonează între ele, două cîte două, versurile pare şi impare) se numeşte *încrucişată*.

Через много лет, в час тихого молчанья . . *A*
Я книги той переверну листы: . . . . *b*
Засохший мне тогда предстанешь ты; . *b*
Но оживешь в моем воспоминанье[2] . . . *A*

Formula este AbbA. Acest tip de rimă se numeşte *îmbrăţişată*.

În formulele precedente, ca şi în cele care vor urma, majusculele semnifică rima feminină, iar minusculele rima masculină.

Strofele se obţin printr-o firească reunire a versurilor care rimează între ele, iar în unele cazuri, prin ordonarea alternării unor versuri inegale.

În limba rusă, reunirea versurilor care rimează se face după aceleaşi reguli ale alternării (îmbinării) care au pătruns la noi din Franţa prin intermediul Germaniei (introduse de Lomonosov în locul obligativităţii rimelor feminine, care dominau poezia rusă de pînă la el).

---

[1] Priveşte, prietene: pe-albastrul cer / Aleargă norii ca un fum uşor: / Aşa va trece şi tristeţea peste o inimă tînără, / Abia atingînd-o, ca un vis.

[2] După mulţi ani, într-un ceas de tăcere liniştită, / Voi răsfoi filele acestei cărţi; / O să-mi apari uscat atunci; / Dar o să-nvii în amintirea mea.

În virtutea acestei reguli, în poezia rusă se utilizau cu preponderență doar două genuri de rime — masculine și feminine :

У лукоморья дуб зеленый, . . . . . . . . f
Златая цепь на дубе том, . . . . . . . . . M
И днем и ночью кот ученый . . . . . f
Всё ходит по цепи кругом.[1] . . . . . . . . . M

(PUȘKIN)

Pe alternarea rimelor feminine și masculine sînt construite majoritatea poeziilor rusești. Tot atît de tradițională, însă, este și alternarea rimelor dactilice și masculine, de ex. :

По вечерам над ресторанами . . . . d
Горячий воздух дик и глух . . . . . M
И правит окриками пьяными . . . . . d
Весенний и тлетворный дух.[2] . . . . . . . . M

(A. BLOK)

Cu totul rare sînt alternările a trei genuri de rime, de exemplu :

Слезы людские, о, слезы людские . . . . . f
Льетесь вы ранней и поздней порой, . . . M
Льетесь безвестные, льетесь незримые, . . . d
Неистощимые, неисчислимые, . . . . . . . d
Льетесь, как льются струи дождевые . . f
В осень глухую, порою ночной.[3] . . . . . . . M

(TIUTCEV)

---

[1] Pe malul mării e-un stejar verde, / E-un lanț de aur pe stejarul cela, / Și zi și noapte-un motan învățat / Tot umblă de-a lungul lanțului.

[2] Serile deasupra restaurantelor / Aerul fierbinte sălbatic și surd, / Iar țipetele bețive sînt dirijate / De-un spirit de primăvară și de descompunere. *

[3] Lacrimi omenești, o, lacrimi omenești, / Tot curgeți în zori, tot curgeți în amurg, / Curgeți neștiute, curgeți nevăzute, / Neepuizate, nenumărate, / Curgeți, cum curg șiroaiele de ploaie, / In timp de toamnă tîrzie, în ceas de noapte.

Uneori s-au scris şi versuri cu un singur gen de terminaţie. De exemplu :

1) numai masculine :

В низенькой светелке с створчатым окном
Светится лампадка в сумраке ночном:
Слабый огонек то совсем замрет,
То дрожащим светом стены обольет...[1]

(L. MEI) *

2) numai feminine :

Тихой ночью, поздним летом
Как на небе звезды рдеют!
Как под сумрачным их светом
Нивы дремлющие зреют...[2]

(TIUTCEV)

3) numai dactilice :

Тучки небесные, вечные странники,
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.[3]

(LERMONTOV)

Strofele cele mai scurte sînt distihurile AAbbCCdd... (rima împerecheată). Acest tip de rimă este caracteristic pentru hexametrul iambic, tetrametrul trohaic din basme etc. Exemplele le vom da mai tîrziu.

Cele mai răspîndite sînt diversele variante de catren. În afara celor enumerate, trebuie amintit catrenul în

[1] Într-o odăiţă joasă c-o fereastră cu canaturi / Luminează o candelă întunericul nopţii : / Flăcăruia slabă ba se stinge toată, / Ba c-o lumină tremurătoare inundă pereţii...

[2] Cum ard stelele pe cer / Într-o noapte liniştită de vară tîrzie ! /Cum dau în pîrg cîmpurile adormite / Sub lumina neclară a stelelor...

[3] Nouri cereşti, eterni călători, / Prin stepa de-azur, în şiruri de perle, / Fugiţi, ca şi mine, exilaţi, / Din nordul cel drag în ţinuturile sudice.

care rimează numai versurile pare, iar primul și al treilea vers nu rimează (vers *arbitrar*, adică lipsit de o pereche cu care să rimeze), de exemplu :

Над озером тихим и сонным,
Прозрачен, игрив и певуч,
Сливается с камней на камни
Холодный железистый ключ.[1]

(K. SLUCEVSKI) *

Sînt utilizate și strofele sextine de forma AAbCCb, de exemplu :

Прости ! Покорен воле рока,
Без глупых жалоб и упрека
Я говорю тебе : прости !
К чему упрек ? — Я верю твердо,
Что в нас равно страданье гордо,
Что нам одним путем итти.[2]

(A. GRIGORIEV) **

Din celelalte forme se întîlnesc mai frecvent strofele cvinare de tipul AbAAb, de exemplu :

Еще весны душистой нега
К нам не успела низойти :
Еще овраги полны снега ;
Еще зарей гремит телега
На запорошенном пути...[3]

(FET)

---

[1] Deasupra lacului liniștit și adormit / Curge de pe o piatră pe alta, / Străveziu, jucăuș și melodios, / Izvorul rece și feruginos.

[2] Mă iartă ! Îți spun, / Supus voinței destinului, / Fără lamentații stupide și reproșuri : mă iartă ! / La ce reproșuri ? Sînt convins / Că-n noi durerea e la fel de mîndră, / C-avem de mers pe-un singur drum.

[3] Voluptatea primăverii-nmiresmate / N-a apucat încă să coboare la noi : / Vîlcelele mai sînt încă pline de zăpadă ; / Căruța mai zornăie încă în zori / Pe drumul acoperit de zăpadă...

Strofa se termină de obicei cu un vers masculin (ca în toate exemplele de mai sus).

B. ANACRUZA. Prin anacruză se înţeleg silabele premergătoare primului accent ritmic. Astfel, în iamb, ca şi în amfibrah, anacruza este monosilabică, în anapest este bisilabică. Troheul şi dactilul n-au anacruză. [1]

Amestecul, relevat mai sus, de anapeşti şi amfibrahi în versurile accentuative reprezintă un amestec de anacruze. În metri bisilabici amestecul de anacruze nu este admis (se întîlneşte în ceastuşcă * şi în poezia engleză).

Versul clasic echisilabic introdus de Lomonosov şi consolidat de tradiţia epocii puşkiniene a fost dominant pînă la epoca simbolismului (ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, primul deceniu al secolului XX), cînd s-a manifestat o tendinţă de înnoire a versificaţiei. Cu toate acestea marea masă a versurilor reprezintă şi acum metri echisilabici.

Să trecem în revistă formele particulare ale versurilor echisilabice, constituite în practica literară rusă din secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea.

## 5. METRII CLASICI RUSEŞTI

A. METRII BISILABICI. Versurile iambice sînt cele mai răspîndite în poezia rusă. Iar dintre iambi, cu precădere — tetrametrul iambic.

În mijlocul secolului al XVIII-lea tetrametrul iambic se folosea mai ales în odă (odele lui Lomonosov, Sumarokov, Derjavin).

Odele erau scrise într-un sistem strofic, cel mai adesea în decime cu o rimă AbAbCCdEEd. Aşa sînt scrise majoritatea odelor lui Lomonosov şi marea majoritate a

---

[1] De altfel, există temeiuri să socotim întregul picior iniţial al troheului şi al dactilului drept anacruză, adică să considerăm că troheul are o anacruză bisilabică, iar dactilul — trisilabică. V. o expunere mai amănunţită în cartea mea ***Versificaţia rusă*** [Русское стихосложение. Метрика, „Academia", Petersburg, 1923].

odelor poeţilor de mai tîrziu. În secolul al XIX-lea strofa aceasta se întîlneşte mult mai rar. Puşkin a utilizat-o în imitaţiile după *Coran* :

О, жены чистые пророка!
От всех вы жен отличены:
Страшна для вас и тень порока.
Под сладкой тенью тишины
Живете скромно; вам пристало
Безбрачной девы покрывало;
Храните верные сердца
Для нег законных и стыдливых —
Да взор лукавый нечестивых
Не узрит вашего лица.[1]

În exemplul dat ne întîlnim cu o tratare liberă a strofei. În stilul strict al secolului al XVIII-lea, strofa era împărţită sintactic după formula 4 + 3 + 3 (adică pauzele principale aveau loc după versurile 4 şi 7).

Lomonosov a dezuniformizat strofa, inversînd între ele catrenul şi sextina, introducînd variaţiuni de rimă, utilizînd adică perioada cu rima AbAbCCdEdE, AbACCddEE, AAbCCbDeDe etc. În *Aniversarea luptei de la Borodino* Puşkin a folosit o variantă a strofei de zece versuri (aBaBccDeDe) :

Великий день Бородина
Мы братской тризной поминая,
Твердили: «шли же племена,
Бедой России угрожая;
Не вся ль Европа тут была?

[1] O, femei curate ale prorocului ! / Vă deosebiţi de toate celelalte femei : / Pe voi vă înspăimîntă şi umbra viciului. // În umbra dulce a liniştii / Trăiţi modest ; vă stă bine / Să fiţi acoperite cu vălul de fecioară ; / Vă păstraţi inimile credincioase. / Pentru voluptăţile conjugale şi sfioase — / Şi fie ca privirea vicleană a păgînilor / Să nu vă zărească faţa.

А чья звезда ее вела !...
Но стали ж мы пятою твердой
И грудью приняли напор
Племён послушных воле гордой,
И равен был неравный спор».[1]

S-au folosit şi alte forme ale strofei odice.

Spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi, mai ales, la începutul secolului al XIX-lea, tetrametrul iambic a început să fie utilizat în alte genuri, mai ales în elegie. În aceste poezii se vehiculau strofe scurte, mai ales catrene. Ca vers comic, catrenul s-a folosit în poemele satirice şi parodice (*Eneida* lui Osipov *, *Bahariana* lui Heraskov **).

În epoca lui Jukovski şi a lui Batiuşkov *** (pînă în anii '20 ai secolului trecut) metrul acesta, cu o rimă liberă, s-a vehiculat în poezia epistolară şi în poemele anacreontice. O desăvîrşire a acestei forme strofice libere o găsim în *Ruslan şi Ludmila* şi în alte poeme ale lui Puşkin şi ale contemporanilor săi.

Un al doilea loc ca frecvenţă îl ocupă hexametrul iambic. Lomonosov l-a utilizat ca vers epic şi dramatic. În aceste genuri s-a folosit hexametrul iambic cu cezură (cezura silabică după a şasea silabă) şi rima împerecheată (versul alexandrin). Cf. epistola lui Puşkin adresată cenzorului :

Угрюмый сторож муз, гонитель давний мой !
Сегодня рассуждать задумал я с тобой.
Не бойся : не хочу, прельщенный мыслью ложной,

[1] Pomenind prin praznicul frăţesc / Ziua cea mare de la Borodino, / Noi tot spuneam : „doar au venit popoare / Ameninţînd Rusia cu nenorocirea ; / N-a fost oare aici Europa toată ? // Şi de steaua cui era condusă !... / Dar ne-am înfipt piciorul cu putere / Şi-n piept am primit atacul / Popoarelor supuse acelei voinţe mîndre, / Şi a fost egală inegala dispută". //

Цензуру поносить хулой неосторожной:
Что нужно Лондону, то рано для Москвы.
У нас писатели, я знаю, каковы...[1]

De-a lungul întregului secol al XVIII-lea şi pînă la anii '20 ai secolului al XIX-lea, versul alexandrin s-a folosit exclusiv în poeme şi tragedii (*Russiada* lui Heraskov, poemele comice ale lui V. Maikov *, *Vecinul periculos* de Puşkin, poemele didactice ale lui Voieikov **, tragediile lui Sumarokov, Kniajnin ***, Ozerov **** etc.). În anii '20, versul alexandrin cade în dizgraţie. În poeme e înlocuit de tetrametrul iambic, iar în dramă de pentametrul iambic.

Versul alexandrin — hexametrul iambic — s-a folosit mai ales în genurile lirice mici; s-a admis un sistem liber de rime (cf. *Angelo* de Puşkin) şi strofa canonică (Puşkin scria în vers alexandrin octave şi sonete), predomina, însă, şi rima împerecheată în genurile mici. Versul acesta se întîlnea deosebit de frecvent în poeziile antologice, care imitau lirica antică, la Maikov, de pildă:

Он рано уж умел перебирать искусно
Свирели скважины; то весело, то грустно
Звучала трель его; он пел про плеск ручья,
Помоной щедрою убранные поля,
Про ласки юных дев и сумрачные гроты
И возраста любви тревожные заботы.[2]

---

[1] Mohorît păzitor al muzelor, vechiul meu prigonitor! / M-am gîndit să stau de vorbă azi cu tine. / Nu-ţi fie teamă: nu vreau să adresez cenzurii injurii imprudente / Atras de-un gînd mincinos: / Ce-i trebuie Londrei e prea devreme încă pentru Moscova. / Ştiu eu ce hram poartă scriitorii noştri...

[2] De timpuriu a învăţat să-şi plimbe cu artă / Degetele pe găurile fluierului; cînd vesel şi cînd trist / Îi răsunau trilurile: cînta despre plescăitul izvoarelor, / Despre cîmpiile acoperite de generoasa Pomona, / Despre mîngîierile tinerelor fete, despre grotele umbroase / Şi neliniştile vîrstei dragostei.

Iată o altă poezie a lui Maikov, unde se utilizează un sistem liber de rimă :

Не вам, о юные напресники любви,
Не вам я укажу души моей царицу:
Смутят сны праха, взор и помыслы твои
Селений ангельских младую голубицу.
Взгляните на нее, вы, духи гор, лесов,
Вы, нимфы легкие дубравы тихогласной, —
Но чур! не повторять названия прекрасной
Ни хитрому ловцу, ни пастырю дубров
Ни этой ветреной жилице гротов темных
Изменнице всех слов и скромных и нескромных.[1]

Extrem de rar s-a folosit hexametrul iambic fără cezură. Iată versuri din Blok, în care hexametrul iambic este amestecat cu iambul septenar :

Глухая полночь медленный кладет покров.
Зима ревущим снегом гасит фонари.
Вчера высокий, статный, белый, подходил к окну,
И ты зажгла лицо, мечтой распалена.
Один, я жду, я жду, я жду, — тебя, тебя.
У черных стен — твой профиль, стан и смех.
И я живу, живу живу— сомненьем о тебе,
Приди, приди, приди — душа истомлена.
Горящий факел к снегу, к небу вознесла

[1] Nu vouă, o tineri confidenţi ai dragostei, / Nu vouă am să v-o arăt pe regina sufletului meu : / Visurile deşertăciunilor tale, privirea şi gîndurile tale vor tulbura / Pe tînăra porumbiţă a aşezărilor de îngeri. / Priviţi-o, voi, spirite ale munţilor şi ale pădurilor, / Voi, nimfe uşoare ale dumbravelor cu şoapta-nceată, / Dar nu ! să nu mai spun al prea frumoasei nume / Nici vînătorului viclean, nici păstorului dumbravelor, / Nici acestei uşuratice locuitoare a grotelor întunecate, / Care şi-a trădat toate cuvintele, timide şi-ndrăzneţe.

Моя душа, — тобой, тобой, тобой распалена.
Я трижды звал, — и трижды подходил к окну
Высокий, статный, белый — и смеялся мне.
Один — я жду, я жду — тебя, тебя — одну.[1]

De o mare răspîndire s-a bucurat în secolul al XIX-lea pentametrul iambic. În secolul al XVIII-lea s-a folosit extrem de rar (la Kniajnin — *Epistola către cele trei grații*, Karabanov * — *Simțirile anului de luptă 1795*, cîteva madrigale și inscripții ale diverșilor poeți). La începutul secolului al XIX-lea a fost folosit de Jukovski, Krîlov și alții. Pînă la anii '20 s-a utilizat mai ales pentametrul iambic cu cezură silabică după cea de a patra silabă (corespunzătoare cezurii din decasilabul francez), de pildă :

Встречаюсь я с осьмнадцатой весной ;
В последний раз, быть может, я с тобой,
Задумчиво внимая шум дубравный,
Над озером иду рука с рукой.
Где вы, лета беспечности недавной...[2]

(A. PUȘKIN)

Versuri cu cezură a scris Pușkin pînă la 1830, Katenin **, Baratînski, Iazîkov *** și alții.

Sub influența poeziei germane și engleze în poezia rusă a pătruns pentametrul iambic fără cezură. În penta-

[1] Întunecatul miez al nopții încet și-așază vălul. / Iarna stinge felinarele cu zăpadă care urlă. / Ieri s-a apropiat de fereastră, înalt, chipeș, alb, / Și tu ți-ai aprins fața încinsă de un vis. / Sînt singur și te-aștept, te-aștept, te-aștept. / Lîngă zidurile negre e profilul tău, e corpul tău, e rîsul tău. / Și eu aștept, aștept, aștept și mă-ndoiesc de tine, / Vino, vino, vino — mi-e sufletul obosit. / A înălțat o făclie aprinsă spre zăpadă și spre cer / Sufletul meu aprins de tine, de tine, de tine. / Te-am chemat de trei ori — și de trei ori a venit la fereastră / Acela înalt, chipeș, alb și-a rîs spre mine. / Sînt singur și aștept, te-aștept pe tine, pe tine singură.

[2] Mă întîlnesc cu cea de a optsprezecea primăvară ; / Și poate pentru ultima dată, / Ascultînd îngîndurat foșnetul pădurii, / Merg mînă-n mînă cu tine. / Unde sînteți voi, anii încă apropiați ai nepăsării...

metru iambic *alb* s-au scris tragediile *Boris Godunov* — cu cezură, celelalte tragedii ale lui Puşkin — fără cezură, tragediile lui Kukolnik *, cronicile lui Ostrovski şi A. Tolstoi etc.).

К Коринфянам послание, я вижу,
Не долго шло. Явились вы на зов
И так же терпеливо ждете снова,
Как десять лет назад, когда корабль
Впервые стал на якорь в этих водах.[1]

(I. AXIONOV, *CORINTIENII* **)

Pentametrul iambic s-a utilizat pentru redarea formelor italiene ale strofelor : octavele — strofe din 8 versuri cu rima AbAbAbCC — (Şevîriov ***, Puşkin şi, mai înainte, Jukovski), terţinele — un şir nesfîrşit de versuri care rimează după formula AbA, BcB, cDc etc. : fiecare vers din mijlocul terţinei rimează cu versurile mărginaşe ale terţinei următoare — (Katenin, Puşkin şi alţii) etc. Din aceeaşi categorie face parte şi sonetul — o formă de 14 versuri, dintre care primele opt versuri au două rime, adică versurile rimează între ele cîte patru. De pildă :

*Сфинксы над Невой*

Волшба ли ночи белой приманила
Вас маревом в полон полярных див,
Два зверя-дива из стовратных Фив?
Вас бледная ль Изида полонила?
Какая тайна вам окаменила
Жестоких уст смеющийся извив?
Полночных волн немеркнущий разлив
Вам радостней ли звезд святого Нила?
Так в час, когда томят нас две зари

---

[1] Văd că epistola mea către corintieni / A ajuns repede. Aţi ascultat chemarea / Şi aşteptaţi la fel de răbdător / Ca şi acum zece ani, cînd corabia / Şi-a aruncat pentru prima dată ancora în apele acestea.

И шепчутся, лучами деея чары,
И в небесах меняют янтари, —
Как два серпа, подъемля две тиары,
Друг другу в очи — девы иль цари —
Глядите вы, улыбчивы и яры.[1]

(VIACESLAV IVANOV)

În poezia comică scrisă în octave se utiliza cu precădere pentametrul iambic (*Căsuţa din Kolomna* de Puşkin, *Visul consilierului de stat Popov* de A. Tolstoi). De exemplu :

Начну слегка на пушкинский манер:
Наскучила мне нестерпимо проза.
И отчего в дни наши, например,
Не написать хоть просто для курьёза
Роман стихами? Выберем размер

Прельстительный „Orlando Furioso"
И «Дон Жуана» и пойдем сейчас
Октавы набирать, благословясь.
Вы думаете, может быть, спасую
Я перед рифмами? Да я могу
Не только что роман — «передовую»
Стихами сочинить, ей-ей — не лгу!
Угодно доказательства? Любую

[1] *Sfincşii deasupra Nevei.* Aţi fost oare atraşi de farmecul nopţii albe, / Mirajul ei v-a făcut prizonieri ai zeităţilor polare, / Voi, două animale divine ale Tebei, cea cu o sută de porţi ? / Sau aţi fost făcuţi prizonieri de Isis cea palidă ? / Ce taină a împietrit / Conturul zîmbitor al gurii voastre crude ? / Revărsarea niciodată întunecată a apelor de miazănoapte / Vă e mai dragă decît stelele sfîntului Nil ? Şi-aşa atunci cînd două zori ne istovesc / Şi-şi vorbesc în şoaptă farmecele zeului / Şi pe cer se schimbă chihlimbarul, — / Ca două secere, care ridică două tiare, / Vă priviţi în ochi — fecioare sau regi — / Cu zîmbet şi cu furie. /

Давайте тему: я не убегу,
Я не почувствую ни страха, ни смущенья
И обработаю ее в одно мгновенье...[1]

(V. MONUMENTOV, pseudonimul lui BURENIN * din anii '60).

De altfel, şi în formele strofice stricte s-a folosit cîteodată hexametrul iambic (cf. la Puşkin terţinele *Ne-am dus şi mai departe...*, octavele *Octombrie a venit...*, sonetul *Nu pune preţ, poete...*

La începutul secolului al XIX-lea s-a folosit trimetrul iambic în epistolele umoristice şi în poeziile anacreontice. De pildă :

Подруга думы праздной,
Чернильница моя.
Мой век однообразный
Тобой украсил я.[2]

(A. PUŞKIN)

Mai rar se întîlneau măsurile scurte — iambul de două picioare. De pildă :

Играй, Адель,
Не знай печали.
Хариты, Лель,
Тебя венчали.[3]

(A. PUŞKIN)

---

[1] Să-ncep într-o manieră uşor puşkiniană : / Mi s-a acrit de tot de proză. / Şi de ce adică, să nu scrii, de pildă, / În vremea noastră, măcar de nostimadă, / Un roman în versuri ? Să ne alegem metrul / Atrăgător din *Orlando furioso* / Şi *Don Juan* şi să începem / Octavele să înşirăm şi să ne binecuvîntăm. / Credeţi poate că n-am forţă / Pentru rime ? Ei bine, pot să scriu / Nu numai un roman, dar şi-un articol de fond / În versuri, zău că nu mint ! / Vreţi o dovadă ? Daţi-mi orice / Temă : şi n-am să fug de ea, / Nici n-o să-mi fie teamă, şi nici jenă / Şi-am s-o tratez într-o clipită. /

[2] Prietenă a gîndului meu leneş, / Călimara mea. / Viaţa mea monotonă / Mi-am înfrumuseţat-o cu tine.

[3] Cîntă, Adela, / Nu gusta din tristeţe, / Charite şi Lela / Te-au cununat.

În versurile iambice alterna în chipul cel mai diferit un număr variat de picioare. Sînt caracteristice acele construcţii de strofă, unde există o alternare regulată a versurilor cu un număr diferit de picioare. E răspîndit astfel catrenul 6+4+6+6 (*Iambii* lui Gilbert *, A. Chénier şi A. Barbier **), de pildă :

На холмах Грузии лежит ночная мгла.
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко, печаль моя светла,
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит
И сердце вновь горит и любит — от того
Что не любить оно не может.[1]

(A. PUŞKIN)

Relativ frecvent se întîlnesc strofele 4 + 3 + 4 + 3. De pildă :

Барашков буря шлет своих,
Барашков белых в море,
Рядами ветер гонит их
И хлещет на просторе.

Малютка, хоть твоя одна
Ладья спастись успела,
Пока всей хляби глубина,
Чернея, не вскипела ![2]

(FET)

---

[1] Pe culmile Gruziei se-ntinde bezna nopţii. / Aragva vuieşte sub mine. / Sînt trist, dar mă simt uşor, tristeţea mea e luminoasă, / Tristeţea mea e plină de tine, / De tine, doar de tine... Mîhnirea mea nu mai e / Chinuită de nimic, de nimic neliniştită / Şi inima mea iarăşi arde şi iubeşte, pentru că / Nu poate să nu iubească. /

[2] Furtuna îşi trimite mieii, / Mieii albi în mare, / Vîntul îi goneşte în rînduri / Şi-i biciuieşte-n larg. / Puiule, măcar şi numai / Barca ta ar apuca să se salveze. / Pînă cînd întreaga beznă a adîncurilor / N-a început să fiarbă înnegrindu-se.

Pe îmbinarea catrenului $4 + 3 + 4 + 3$ şi a catrenului $4 + 4 + 3 + 3$ este făcută octava din *Mirele* de Puşkin :

Три дня купеческая дочь
Наташа пропадала;
Она во двор на третью ночь
Без памяти вбежала.
С вопросами отец и мать
К Наташе стали приступать.
Наташа их не слышит,
Дрожит и еле дышит.[1]

Strofa aceasta este împrumutată de la Bürger, care şi-a scris astfel celebra sa baladă *Lenore :*

Lenore fuhr ums Morgenrot
Empor aus schweren Träumen :
„Bist untreu, Wilhelm, oder tot ?
Wie lange willst du säumen ?“ —
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht,
Und hatte nicht geschrieben,
Ob er gesund geblieben.[2]

În alternarea versurilor de diferite picioare, de obicei versurile lungi au o terminaţie masculină, iar cele scurte una feminină (nu este o regulă obligatorie). Versurile scurte închid de regulă strofa, iar cele lungi o deschid.

[1] Timp de trei zile Nataşa, / Fiică de negustor, a dispărut de-acasă. / În cea de-a treia noapte a intrat în fugă / În curte, aproape-n nesimţire. / Şi tatăl ei şi mama ei / I-au pus Nataşei întrebări. / Nataşa nu-i aude, / Tremură şi abia respiră.

[2] Lenore se trezi în zori / Din visuri grele : / „Eşti necredincios, Wilhelm, sau mort ? / Cît timp ai de gînd să zăboveşti ?“ / El plecase cu oastea regelui Frederic / La lupta de la Praga / Şi nu scrisese / Dacă e bine sănătos.

Sînt posibile, însă, excepții și aici, de pildă, strofa formată din versuri 5 + 6 + 5 + 6 :

Ночь Аль-Кадра... Сошлись, слились вершины,
И выше к небесам воздвиглись их чалмы.
Пел муэзин... Еще алеют льдины,
Но из тени, с долин уж дышит холод тьмы.[1]

(I. BUNIN)

Cf. poezia lui Lermontov „Acestui prunc, făptură dragă“, scrisă în formula 4 + 5 + 4 +5.

În afara acestor forme de strofe, trebuie să remarcăm și îmbinarea liberă a iambilor. Îmbinarea pentametrilor și hexametrilor cu cezură nu provoacă impresia unei variații vădite a versurilor și din cauza aceasta se întîlnește în compoziții lirice curente (de pildă, *Cînd sînt în valuri galbenele holde*).

Prin îmbinarea într-o ordine liberă a măsurilor iambice de la trei picioare în sus se obțin versurile libere ale fabulelor, comediilor și elegiilor.

Exemple :

a) *de fabulă :*

Какой-то птицелов
Весною наловил по рощам соловьев.
Певцы рассажены по клеткам и запели.
Хоть лучше б по лесам гулять они хотели:
Когда сидишь в тюрме, до песен ли уж тут ?
Но делать нечего : поют
Кто с горя, кто со скуки.
Из них один бедняжка соловей
Терпел всех боле муки :
Он разлучен с подружкой был своей,
Ему тошнее всех в неволе.

[1] Noaptea de pe Al-Kadar... Culmile s-au apropiat și s-au contopit / Și sus spre nori s-au înălțat turbanele lor. / Cînta muezinul... Ghetarii mai sînt încă împurpurați, / Dar din defileuri și din văi a și început să respire frigul întunericului.

Сквозь слез из клетки он посматривает в поле,
Тоскуя день и ночь.
Однакож думает: „Злу грустью не помочь"...[1]

(I. KRÎLOV)

b) *de comedie :*

Ну, что ваш батюшка? все Английского клоба
Старинный верный член до гроба?
Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век?
А этот, как его, он турок или грек?
Тот черномазенький, на ножках журавлиных,
Не знаю, как его зовут,
Куда ни сунься: тут как тут,
В столовых и гостиных.
А трое из бульварных лиц,
Которые с полвека молодятся?
Родных миллион у них, и с помощью сестриц
Со всей Европой породнятся.[2]

(A. GRIBOIEDOV)

[1] Un oarecare păsărar / A prins primăvara prin păduri o mulţime de privighetori. / Cîntăreţii odată aşezaţi în colivii au început să cînte, / Deşi ar fi preferat să se plimbe prin păduri : / Iţi arde de cîntat, cînd stai în închisoare ? / Dar nu-i nimic de făcut : cîntă / Unii de durere, alţii de plictiseală. / Şi o sărmană privighetoare / A suferit mai mult ca toate : / De dragul ei a fost despărţită / Şi închisoarea îi pare mai grea ca orişicui. / Se uită printre lacrimi din colivie spre cîmpie / Topindu-se de dor. / Şi totuşi o frămîntă un gînd : „Răul nu se drege cu tristeţea"...

[2] Ei, ce-ţi face părintele ? E tot al Clubului englez / Membru credincios pînă la moarte ? / Şi unchiul — şi-a trăit veacul ? / Şi ăsta, cum îi zice, e turc sau e grec ? / Acela negricios, cu nişte picioare ca de cocostîrc, / Nu ştiu cum îl cheamă, / Dai peste tot de el : / În sufragerii ca şi-n saloane. / Şi cei trei care tot bat străzile / Şi de o jumătate de veac tot fac pe tinerii ? / Au un milion de neamuri, iar cu ajutorul surorilor / Se vor înrudi cu Europa toată. /

În ambele genuri ale versurilor libere, măsurile dominante sînt hexametrul și tetrametrul.

După iamb, metrul întîlnit cel mai frecvent este troheul. Scandate literar, multe din cîntecele populare rusești dau o schemă trohaică. Această stare de lucruri explică de ce atunci cînd se fac variații pe teme folclorice se apelează la troheu.

Dintre formele troheului, cea mai răspîndită este tetrametrul trohaic. Această măsură a fost utilizată în cea mai veche perioadă a versificației. Sub influența propagandei lui Trediakovski, prima odă a lui Lomonosov și cîteva din odele lui Sumarokov au fost scrise în tetrametru trohaic. Pentru acest metru se utiliza un sistem de rimă obișnuit pentru strofa odică. Iată, ca exemplu, o odă a lui Sumarokov scrisă în acest metru :

Умножаются доходы,
Торги началн цвестн,
Тщатся разных стран народы
Разны вещн к нам нестн.
Земледелец не леннться,
Рукомесленннк труднтся,
Богатает мещаннн,
Больше дворяннн не тужнт,
Что отечеству он служнт :
Он его дражайшнй сын.[1]

Fiind eliminat de iamb, troheul s-a folosit mai ales în genurile minore — cîntece, basme etc. Această împreju-

[1] Veniturile se înmulțesc, / Comerțul a început să prospere, / Popoarele din diferite țări / Caută să aducă la noi felurite lucruri. / Țăranul nu lenevește, / Meseriașul muncește, / Burghezul se îmbogățește, / Nobilul nu mai jelește / Că țara își servește : / E fiul ei cel mai scump.

rare a fost facilitată şi de tradiţia literară, care asocia troheul cu folclorul. De pildă :

Стонет сизый голубочек,
Стонет он и день и ночь:
Миленький его дружочек
Отлетел далеко прочь.[1]

(DMITRIEV) *

Cu rimă împerecheată, tetrametrul trohaic a fost utilizat de Jukovski şi de Puşkin în basme. De pildă :

Три девицы под окном
Пряли поздно вечерком.
«Кабы я была царицей»,
Говорит одна девица,
«То сама на весь бы мир
Приготовила я пир».[2]

Din îmbinarea troheului de patru şi de trei picioare, Jukovski a format strofa „de baladă“ din *Svetlana*, ceea ce a generat o serie de prozeliţi (14 versuri cu rima aBaBcDcDeeFggF).

Раз в крещенский вечерок
        Девушки гадали:
За ворота башмачок,
        Сняв с ноги, бросали;
Снег пололи, под оконом
        Слушали; кормили
Счетным курицу зерном;

---

[1] Suspină porumbelul, / Suspină zi şi noapte : / Prietena lui cea dragă / A zburat departe de el.

[2] Trei fecioare la fereastră / Tot torceau în miez de seară. / „Dacă eu aş fi ţarină, / Spune una din fecioare, / Aş pregăti pentru-ntreagă omenire / O masă de petrecere“.

Ярый воск топили;
В чашу с чистою водой
Клали перстень золотой,
Серьги изумрудны;
Расстилали белый плат
И над чашей пели в лад
Песенки подблюдны.[1]

Tetrametrul trohaic a fost folosit în imitaţiile făcute după versul spaniol de romanţă (vers de opt picioare cu terminaţie feminină). Iată poezia originală :

¡ Abenámar, Abenámar,
moro de la morería
el día que tú naciste
grandes señales había !
Estaba la mar en calma
la luna estaba crecida
moro que en tal signo nace,
no debe decri mentira. [2]

Imitarea acestui metru (realizată prin intermediul imitaţiilor germane) arăta astfel :

На Испанию родную
Призвал Мавра Юлиан:
Граф за личную обиду
Мстить решился королю.

[1] Într-un rînd, de bobotează, / Fetele-şi ghiceau : / Aruncau după poartă / Gheata scoasă din picior ; / Pliveau zăpada, ascultau / La fereastră ; dădeau la găini / Boabe numărate ; / Topeau ceara ; / Într-o ceaşcă cu apă curată / Puneau un inel de aur, / Cercei de smarald, / Întindeau un şervet alb / Şi deasupra ceştii cîntau în cor / Cîntece de masă.

[2] Abenamar, Abenamar, / maur din ţara maură, / ziua în care te-ai născut / mari semne avea ! / Era marea liniştită, / luna crescuse : / maurul ce se naşte sub un / atare semn, / nu trebuie să spună minciună.

Дочь его Родриг похитил,
Обесчестил древний род;
Вот за что отчизну предал
Раздраженный Юлиан.[1]

(A. PUŞKIN)

Mai puţin răspîndit decît tetrametrul este pentametrul trohaic, care se manifestă în două forme:

1) imitarea decasilabului sîrb. Versul sîrbesc este silabic (provine din versul trohaic de cîntec), cu cezură după silaba a patra. Iată un exemplu:

Кад то вид'ла млада Павловица,
Завидила својој заовици,
Па дозива љубу Радулову:
«Јетрвице, по богу сестрице!
Не знаш кака биља од омразе?
Да омразим брата и сестрицу».
Ал говори љуба Радулова:
«Ој бога мие моја јетрвице.
Ја не знадем биља од омразе,
А и да знам, не би ти казала...»[2]

---

[1] Iulian l-a chemat pe Maur / Să pornească asupra Spaniei natale: / Contele a hotărît să se răzbune pe rege / Pentru jignirea ce i-a fost adusă. / Rodrigo i-a răpit fiica, / I-a dezonorat neamul cel vechi: / Iată de ce şi-a vîndut ţara / Furiosul Iulian.

[2] La numărarea silabelor trebuie să ţinem cont de faptul că în limba sîrbă există un „r" silabic, de pildă cuvîntul «јетрвице» are patru silabe: је-тр-ви-це. În faţa unei vocale „p"-ul îşi pierde valoarea silabică.

[Văzînd asta, tînăra nevastă a lui Pavle / Şi-a pizmuit cumnata, pe sora lui Pavle, / Apoi a chemat-o pe nevasta lui Radul, fratele lui Pavle: / „Cumnăţică, surioară! Nu cunoşti vreo buruiană de-nvrăjbire? Să-i învrăjbim pe frate cu soră". / Şi-i răspunde nevasta lui Radul: / „Văleu, doamne, cumnăţico, / Nu cunosc nici o buruiană, / Dar şi de-aş cunoaşte, tot nu ţi-aş spune".]

În limba rusă versul acesta a fost imitat prin pentametru trohaic cu terminație feminină fără rimă. De pildă :

Идут письма из земли Московской
Через грады многие и земли,
Идут, идут и в Стамбул приходят;
И везут их в золотых каретах
К самому турецкому султану...[1]

(A. MAIKOV)

2) mai ales prin influența germană, se întîlnește destul de frecvent pentametrul trohaic liric cu rimă, de pildă :

Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя.[2]

(M. LERMONTOV)

Жар свалил. Повеяла прохлада.
Длинный день покончил ряд забот;
По дворам давно загнали стадо,
И косцы вернулися с работ.[3]

(I. AXAKOV) *

La popularizarea acestui metru a contribuit mult poezia lui Lermontov *Singur ies la drum.*

Troheul este un metru de mare elasticitate și se utili-

---

[1] Vin epistole din pămîntul Moscovei / Prin orașe multe și ținuturi, / Și ajung acestea la Istambul ; / Și-s purtate în calești de aur / Chiar la sultanul turcesc...

[2] A-nnoptat un nouraș de aur / Pe pieptul uriașei stînci, / În zori de zi a plecat la drum, / Jucîndu-se vesel pe azur.

[3] Arșița a slăbit. A început să adie răcoarea. / Lunga zi a terminat un șir de griji ; / Turmele au fost aduse-n curți / Și cosașii s-au întors de la muncă.

zează în poezie în toate formele. Iată, de pildă, un hexametru trohaic cu cezură după silaba a şasea :

Лебедь белогрудый, лебедь белокрылый,
Как же нелюдимо ты, отшельник хилый,
Здесь сидишь на лоне вод уединенных;
Спутников давнишних, прежней современных
Жизни, переживших, сетуя глубоко,
Их ты поминаешь думой одинокой...[1]

(JUKOVSKI)

În epoca simbolismului la troheu se apela curent în versuri lungi (în septenare, de pildă). Exemplu :

Улица была — как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибузы, кэбы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком,
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и щелканье бичей.[2]

(V. BRIUSOV, *CALUL ALB*)

În general, la troheu au apelat autorii poeziei de romanţă din secolul al XIX-lea (Fet, Al. Tolstoi, Polonski, Pleşceev *, Fofanov ** şi alţii), care au pregătit prozodia simbolismului.

---

[1] Lebădă cu pieptul alb, lebădă cu aripi albe, / Cît de retrasă eşti, sihastru firav, / Aici, pe apele astea singuratice ; / Îi plîngi pe foştii tăi prieteni, / Pe cei care au trăit alături de tine / Ţi-i aminteşti cu gîndul tău singuratic.

[2] Strada era ca o furtună. Mulţimile treceau / De parcă ar fi fost urmărite de inexorabilul Fatum. / Goneau omnibusele, trăsurile şi automobilele, / Şuvoiul furios al oamenilor era inepuizabil. / Firmele se învîrteau sclipind din ochiul lor schimbător / De pe un cer de o înălţime groaznică de treizeci de etaje ; / Într-un imn mîndru se contopeau cu ropotul roţilor şi cu tropăitul cailor / Strigătele vînzătorilor de ziare şi plescăitul bicelor.

B. METRII TRISILABICI. Metrii trisilabici se întîlnesc mult mai rar în poezia clasică. E adevărat, un model al acestei versificații a fost dat încă de Trediakovski. Dar în secolul al XVIII-lea metrii trisilabici reprezintă doar o excepție. Școala lui Jukovski a introdus într-un număr mare măsurile trisilabice. E caracteristic faptul că metrii accentuali (contractați) ai baladelor germane au fost redați prin metrii echisilabici (ceea ce este valabil și pentru majoritatea traducerilor rusești din Heine).

La Pușkin metrii trisilabici se întîlnesc extrem de rar (*Captivul*, *Norul* și alte cîteva poezii), la Lermontov, însă, apar destul de regulat. Nekrasov a fost cel care a folosit din plin această măsură. Din o sută de poezii ale lui Nekrasov, cam 60 sînt scrise în metri bisilabici (35 în vers iambic, 25 — în trohaic) și cca 40 în metri trisilabici (20 dactili, 15 anapești, 5 amfibrahi). Acești metri sînt utilizați pe larg în poezia de romanță a secolului al XIX-lea. La Fet, de pildă, din o sută de poezii — 80 sînt în metri bisilabici (60 iambi, 20 trohei), iar 20 — în metri trisilabici (8 dactili, cîte 6 anapești și amfibrahi). Din poezia de romanță acești metri au pătruns în poezia simbolistă (în primele volume ale lui Briusov din 100 de poezii 50 sînt bisilabice : 35 iambi, 15 trohei, și 50 trisilabice : cîte 15 dactili și anapești și 20 amfibrahi).

Preponderența metrilor trisilabici la poeții mai recenți este legată de înclinația acestora pentru versul accentuativ. Dacă metrii bisilabici nu sînt decît niște versuri silabice ordonate, în aceeași măsură metrii trisilabici nu sînt decît versurile accentuative ordonate. La Nekrasov nu se întîlnesc aproape deloc versuri propriu-zis accentuative, însă la Lermontov, Fet și, mai ales, la simboliști versurile accentuative reprezintă un fenomen cu totul caracteristic.

În secolul al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea cel mai răspîndit din metrii trisilabici a fost

dactilul [1], utilizat, printre altele, în imitaţiile de poezie antică.

E caracteristic faptul că multă vreme termenul de „amfibrah“ nu a fost adoptat de teoria versificaţiei ruse. Ceea ce n-a impietat asupra utilizării acestui metru, care era definit descriptiv (iamb + anapest). Aceeaşi situaţie se observă pînă în zilele noastre în metricile germane şi engleze, în care termenul de „amfibrah“ este utilizat mai rar decît alţi termeni.

Iată exemple de toate cele trei măsuri luate din creaţia „de baladă“ a lui Jukovski :

1) *dactilul :*

Были и лето и осень дождливы ;
Были потоплены пажити, нивы ;
Хлеб на полях не созрел и пропал ;
Сделался голод, народ умирал...[2]

(Din SOUTHEY)

2) *amfibrahul* (cel mai frecvent metru în „balade“) :

Кто, рыцарь ли знатный иль латник простой
В ту бездну прыгнет с вышины ?
Бросаю свой кубок туда золотой :
Кто сыщет во тьме глубины
Мой кубок и с ним возвратится безвредно,
Тому он и будет наградой победной...[3]

(Din SCHILLER)

---

[1] Derjavin, de pildă, a scris 25 de poezii în dactil, 9 în amfibrah şi nici una în anapest.

[2] Toamna şi vara au fost ploioase, / Ogoarele şi păşunile au fost inundate ; / Grîul de pe cîmpii nu s-a mai copt şi-a fost distrus ; / S-a pornit foametea, oamenii mureau...

[3] Cine oare, un cavaler de seamă sau un simplu ostaş / Va sări de pe înălţime în prăpastia aceea ? / Arunc acolo cupa mea de aur : / Cine o va găsi în bezna adîncului / Şi se va întoarce cu ea nevătămat, / O va primi drept răsplată.

3) *anapestul* :

До рассвета поднявшись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольский барон;
И без отдыха гнал меж утесов и скал
Он коня, торопясь в Бретерстон...[1]

(W. SCOTT)

Acest vers de baladă, mult modificat, îl întîlnim la Nekrasov.

De pildă dactilul :

Сеятель знанья на ниву народную!
Почву ты, что ли, находишь безводную?
Худы ль твой семена?
Робок ли сердцем ты? слаб ли ты силами?
Труд награждается всходами хилыми,
Доброго мало зерна![2]

amfibrahul :

Проказники внуки! Сегодня они
С прогулки опять возвратились:
«Нам, бабушка, скучно! В ненастные дни,
Когда мы в портретной садились,
И ты начинала рассказывать нам,
Так весело было!... родная,
Ещё что-нибудь расскажи!» По углам
Уселись. Но их прогнала я...[3]

---

[1] S-a sculat înaintea zorilor, și-a înșeuat calul / Celebrul baron de Smaylho'me ; / Și-a gonit fără de odihnă printre stînci / Calul, grăbindu-se în Brotherstone.

[2] Semănător al științei pe cîmpia poporului / Oare pămîntul pe care-l găsești e secetos ? / Sau nu sînt bune semințele tale ? / Ți-e inima înspăimîntată ? ți-s mici puterile ? / Munca ta e răsplătită cu recolte slabe, / Cu puține grăunțe bune !

[3] Ștrengarii ăștia de nepoți ! Astăzi / S-au întors din nou de la plimbare : / „Ne plictisim, bunico ! În zilele ploioase / Cînd ne adunam în sala de portrete / Și tu-ncepeai să povestești / Era așa de vesel !... bunicuțo, / Mai povestește-ne ceva !“ S-au așezat / Prin colțuri. Dar i-am gonit...

anapestul :

Вот парадный подъезд. По торжественным дням
Одержимый холопским недугом,
Целый город с каким-то испугом
Подъезжает к заветным дверям...[1]

Iată cîteva exemple de diverse forme ale metrilor trisilabici din lirica de la mijlocul secolului al XIX-lea :
Tetrametrul *dactilic :*

Нет мне от лютого горя покоя :
Знать, никуда не уйду от него я.
Взялся бы я за свежительный труд,
Жил бы, как добрые люди живут —
Только где сила, где воля на это ?
Нету в душе на вопрос мой ответа...[2]

(A. PLEŞCEEV)

pentametru :

Вечером ясным она у потока стояла
Моя прозрачные ножки во влаге жемчужной ;
Струнка воды, их с любовью собой обвивая,
Тихо шипела и брызгала пеной воздушной.[3]

(N. ŞCERBINA) *

---

[1] Iată intrarea principală. În zilele de sărbătoare, / Obsedat de lacheism, / Tot oraşul soseşte parcă îngrozit / În faţa uşilor dorite...

[2] N-am linişte de durerea cea cruntă : / Nu voi scăpa niciodată de ea. / Să mă apuc de o muncă împrospătoare, / Să trăiesc ca oamenii cumsecade — / Dar unde să găsesc forţa şi voinţa necesară ? / Nu găsesc răspuns în sufletul meu...

[3] Într-o seară liniştită lîngă rîu stătea / Şi-şi spăla picioarele ei străvezii în apa de cristal, / Şuvoiul le îmbrăţişa cu dragoste, / Şopotea încet stropind cu spuma eterică.

hexametru :

Дети резвятся, бросая свой маленький диск по дороге;
Личики веселы у них и румяны, под туникой ножки
Живо бегут, и, колеблясь зефиром, по мраморной шейке
Чёрные кудри струятся! смеются уста их и глазки.[1]

(N. ŞCERBINA)

Hexametrul dactilic cu terminaţie feminină se utilizează de regulă ca o imitaţie a hexametrului antic (v. mai sus).

*Amfibrahul* de două picioare :

Грустная крапива
Шумит под окном;
Зелёная ива
Повисла шатром.[2]

(FET)

de trei :

В эпоху античного века
Мудрец, засветив свой фонарь,
Ходил и искал человека,
Искал человека он встарь...[3]

(N. DOBROLIUBOV) *

tetrametru :

Боролась я долго с суровой судьбой —
Душа утомилась неровной борьбой,
Всей силой надежду я в сердце хранила;
Но силы не стало — судьба их убила.[4]

(I. JADOVSKAIA) *

[1] Copiii se joacă aruncîndu-şi discul cel mic pe drum ; / Feţele lor sînt luminoase şi roşii, sub tunică / Picioarele aleargă iute ; mişcate de zefir, pe gîtul lor de marmoră / Buclele curg ; le rîde gura, le rîd şi ochii.

[2] Sugelul alb / Foşneşte sub fereastră ; / Salcia verde / Atîrna ca un cort...

[3] În veacul antic, / Înţeleptul şi-a aprins felinarul / Şi-a început să umble şi să caute un om, / El căuta pe vremuri omul...

[4] M-am luptat mult cu destinul aspru — / Şi sufletul meu a obosit în lupta inegală, / Cu toată puterea mi-am păzit speranţa în inimă ; / Dar puterea a dispărut — destinul a ucis-o...

pentametru :

Никак не пойму я разгадки печально-мудреной!
Ликует и блещет природа в одежде зеленой:
В ней щедро разлиты все чары раскошного лета,
В ней столько сокровищ тепла и лазурного света!
Но — странное дело — в такую чудесную пору
Тоскливо и тщетно дыханне нщет простору...[1]

(P. VEINBERG)

*Anapestul* de două picioare :

На дворе у крыльца
Слышен стук жеребца:
Из арабских сторон
Жеребец приведён...[2]

(N. KUKOLNIK)

de trei :

Воротилась весна, воротилась!
Под окном я встречаю весну..
Просыпаются силы земные,
И усталого клонит ко сну.[3]

(I. POLONSKI)

---

[1] Nu voi înţelege niciodată enigma tristă şi-ncurcată ! / Natura jubilează şi străluceşte în veşmîntul ei verde : / În ea s-au revărsat generos toate farmecele unei veri somptuoase, / În ea sînt atîtea comori de căldură şi de lumină de azur. / Dar, ciudat, într-o vreme atît de frumoasă, / Respiraţia caută trist şi zadarnic un spaţiu...

[2] În curte lîngă pridvor / Se aude tropăitul armăsarului : / Din pămînturile arabe / A fost adus armăsarul.

[3] S-a întors primăvara, s-a întors ! / Sub fereastră întîmpin primăvara... / Se trezesc forţele pămîntului, / Iar pe cel obosit îl îmbie la somn.

de patru picioare (alternat cu cel de trei) :

Брат мой, друг мой, усталый, страдающий брат,
Кто б ты ни был, не падай душой
Пусть неправда и зло полновластно царят
Над омытой слезами землей.
Пусть разбит и поруган святой идеал,
И струится невинная кровь,
Верь, настанет пора, и погибнет Ваал,
И вернется на землю любовь...[1]

(S. NADSON) *

pentametru :

Золотая звезда над землею в пространстве летела
И с лазури на сонную землю упасть захотела.
Обольстилась она голубыми земными цветами,
Изумрудной травой и шуршащими в полночь листами. [2]

(K. BALMONT) **

C. METRII TETRA- ŞI PENTASILABICI. Se întîlnesc uneori măsuri în care accentul ritmic cade pe un grup de patru sau de cinci silabe. În aceste versuri, de obicei, alături de accentul ritmic principal se dezvoltă şi un accent secundar şi grupul se descompune în grupe

[1] Frate, prietene, obositul şi îndureratul meu frate, / Oricine-ai fi, nu te lăsa doborît. / Chiar dacă minciuna şi răul domnesc atotputernic / Pe pămîntul spălat cu lacrimi. / Chiar dacă idealul cel sfînt e batjocorit şi distrus, / Şi curge sîngele nevinovat, / Trebuie să crezi că va veni o vreme cînd Baal se va prăbuşi / Şi iubirea se va întoarce pe pămînt...

[2] Prin spaţiu, deasupra pămîntului, zbura o stea de aur / Şi din azur a vrut să cadă pe pămîntul adormit. / A fost sedusă de florile pămîntene albastre, / De iarba de smarald şi de frunzele care foşnesc în miez de noapte.

mai mici, adică înăuntrul grupei tetra- sau pentasilabice se dezvoltă iambul sau troheul.

Iată un exemplu de măsură tetrasilabică de tip iambic :

Фонарики-сударики
Скажите-ка вы мне,
Что видели, что слышали
В ночной вы тишине.[1]

Apartenenţa acestei poezii a lui *Meatlev* la tipul iambic este demonstrată de următoarele versuri :

Не видели ль как юноша
*Нетерпеливо ждёт*
. . . . . . . . . . . . .
*И вот они назначили*
*Свиданье завтра вновь*
. . . . . . . . . . . . .
*Они на то поставлены,*
Чтоб видел их народ,
*Чтоб величались, славились.*
Но только без хлопот...[2]

Măsurile pentasilabice sînt însoţite de obicei de o cezură după fiecare grup de cinci silabe. În afară de aceasta, accentele secundare din interiorul fiecărui grup dau un ritm iambic sau trohaic. De pildă :

Ся̀ду я̀ за сто̀л
Да поду̀маю
Как на свѐте жить
Одино́кому.

[1] Felinare, felinare, / V-aş ruga frumos să-mi spuneţi / Ce văzurăţi, ce-auzirăţi / În a nopţii tihnă.

[2] N-aţi văzut cum aşteaptă / Plin de nerăbdare un tînăr /... / Şi iată-i că şi-au fixat / Pentru mîine o nouă întîlnire. / ... / De asta au şi fost puse — / Ca să le vadă oamenii, / Ca să se înalţe şi să se mîndrească. / Dar fără bătaie de cap...

Нѐт у мóлодца,
Молодóй жены,
Нѐт у мóлодца
Друѓга вéрного,
Золотóй казны
Угла тéплого...[1]

(KOLȚOV)

Metrul iambic :

У моря ночью, / у моря ночью,
Темно и страшно. Хрустит песок,
О, как мне больно у моря ночью.
Есть где-то счастье. Но путь далек.[2]

(K. BALMONT)

E posibil, de altfel, şi un metru pentasilabic curat, fără o cezură permanentă, dar cu condiţia unui număr mare de accente nemetrice. De pildă :

Освежи́в горячее тéло
Благовóнной ночною тьмóй
Вновь берéтся земля за дéло
Непоня́тное ей самóй ;
Наливáет зеленым сóком
Детски-нéжные стебли трáв
И багря́ным дивно-высóким
Благорóдное серде львá.[3]

(N. GUMILIOV, DRACONUL)

---

[1] O să mă aşez la masă / Şi-o să mă gîndesc / Cum poţi să trăieşti / De unul singur. / N-are flăcăul / O nevastă tînără, / N-are flăcăul / Un prieten credincios, / N-are aur, / Nici o casă caldă.

[2] Noaptea lîngă mare, noaptea lîngă mare / E întuneric şi e înspăimîntător. Trosneşte nisipul. / O, cît mi-e de greu noaptea lîngă mare. / E o fericire undeva. Dar e lung drumul.

[3] Răcorindu-şi trupul fierbinte / Cu întunericul aromat al nopţii, / Pămîntul iar începe să-şi facă munca / Neînţeleasă nici de el însuşi. / Umple cu o sevă verde / Firele de o gingăşie infantilă ale ierbii / Şi cu o sevă purpurie, divină şi înălţătoare, / Inima nobilă a leului. /

Aici accentele cad obligatoriu pe silabele a 3-a şi a 8-a, care se află una de alta la o distanţă de 5 silabe.

D. METRII ACCENTUALI. Exemple de metri contractaţi au fost date încă de Trediakovski şi Lomonosov, de pildă :

Щáстливо ты́ весьмá, и всегдá уясня́емо сóлнцем,
О! которое вверх свои пространные ветви
Дерево, износишь, на сих местах качаяся царских.[1]

sau :

Воззри́, коль зéмлю твою́ соглáсие всю́ пременя́ет
Непорóчный покóй с пребогáто содру́жно трудóм,
По всем пространным полям в веселии ныне гуляет.
Полна там цветов, изобильна там нива плодом.[2]

(TREDIAKOVSKI)

Aceste modele au fost astfel tratate de Trediakovski : primul ca un metru dactilotrohaic, iar cel de al doilea ca anapestoiambic.

На восхóде сóлнце кáк зарди́тся
Вылетáет вспы́льчиво хи́щный встóк...
Глазá кровáвы, сáм верти́тся,
Удáра не снóсит сéвер в бóк.[3]

(LOMONOSOV)

Experimentele lui Trediakovski au fost, însă, batjocorite la vremea lor şi nu şi-au găsit prozeliţi, iar Lomonosov

[1] Eşti fericit şi veşnic luminat de soare, / O ! Arbore, care-ţi înalţi ramurile tale stufoase, / Şi te legeni pe locurile acestea regeşti.

[2] Priveşte, cum se schimbă pămîntul în urma bunei înţelegeri, / Liniştea cea curată, însoţită de o muncă fertilă, / Se plimbă vesele pe cîmpiile întinse. / E plin de flori, ogoarele au rodul bogat.

[3] Soarele se înroşeşte brusc, / Răsăritul răpitor apare furios... / Ochii sînt înroşiţi, el se învîrteşte tot, / Nordul nu rezistă la loviturile pe care le primeşte.

nu s-a folosit de metrii amintiţi, dîndu-le doar ca exemplu în a sa *Scrisoare despre regulile versificaţiei ruseşti*.

Cu toate acestea, aşa-numitul hexametru „dactilotrohaic" a căpătat o oarecare răspîndire în secolul al XIX-lea. La baza lui se află hexametrul dactilic cu terminaţia feminină, fiind admisă contractarea intervalelor dintre accente pînă la valoarea unei silabe, de pildă :

Скорбные старцы, глядя на дочь, без движенья сидели
Словно мрамор, обильно обрызганный хладной росою.[1]

(A. DELVIG)

În acest tip de „hexametru" era întotdeauna evidentă imitarea versului antic, ceea ce se şi exprima în alegerea temei etc.

De altfel, încă la Derjavin ne întîlnim cu o contractare sistematică în măsurile trisilabice.

Ктó перед рáтью бýдет, пылáя,
Ездить на кляче, есть сухари ;
В стуже и зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдить до зори...[2]

*(BOTROŞUL*, 1800)

Pentru balade şi poezii lirice a fost caracteristic amestecul de anacruze în metri trisilabici. Un exemplu din *Gromval* de Kamenev * (1804) :

Кáтится солнце по своду небес,
Блéщет с полудня каленым лучом,
И по сóснам слезится смола сквозь кору ;
Но Громвáла все держит в объятиях сон...[3]

[1] Bătrînii mîhniţi priveau fecioara, şezînd nemişcaţi, / Ca marmora stropită din plin de roua cea rece.

[2] Cine va călări pe o mîrţoagă / În faţa armatei, cine va mînca pîinea uscată, / Îşi va căli spada în ger şi pe arşiţă, / Va dormi pe paie, va veghea pînă-n zori...

[3] Soarele se rostogoleşte pe bolta cerească, / Străluceşte de la amiază cu raza sa încinsă, / Pe brazi lăcrimează smoala prin scoarţă; / Dar Gromval este tot în îmbrăţişarea strînsă a somnului...

În poezia de romanţă din secolul al XIX-lea aceste măsuri capătă forme noi. Uneori apela la ele şi *Fet.* Este cunoscut ritmul lui contractat de patru accente :

Измýчен жúзнью, ковáрством надéжды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю...[1]

sau versul accentuativ cu două accente :

Так, как сраженный
Титан, простерся
Между скалами
Обросший мохом
Седой гранит
И запер пропасть...[2]

*(CASCADA)*

Tot el a imitat în traduceri şi „freie Rythmen" ale poeţilor germani, de pildă :

Солнце лучами играло
Над морем, катящим далеко валы ;
На рейде блистал в отдаленьи корабль,
Который в отчизну меня поджидал,
Только попутного не было ветра,
И я спокойно сидел на белом песке
Пустынного берега.[3]

(Din HEINE. *POSEIDON*)

---

[1] Cînd, torturat de viaţă şi de perfidia speranţei, / Sufletul meu cedează în lupta cu ele, / Zi şi noapte-mi ţin ochii închişi / Şi uneori am viziuni ciudate...

[2] Ca un titan / Învins, s-a întins / Între stînci, / Acoperit de muşchi, / Granitul cărunt / Şi a-ncuiat prăpastia.

[3] Cu razele sale se juca soarele / Deasupra mării care-şi rostogolea valurile departe, / Departe în radă strălucea corabia, / Care aştepta să mă ducă în patrie, / Dar nu era vînt prielnic / Şi eu stăteam liniştit pe nisipul cel alb / Al malului pustiu.

Versul accentuativ s-a dezvoltat mai ales la simboliști (la Blok și la Ahmatova *, de pildă).

În versul accentuativ al lui Blok nu se mai respectă intervalele normale de numai o silabă sau două dintre accente. Sînt admise și intervale de trei silabe, din versul contractat, deci, se trece la un vers pur accentuativ.

Во́т откры́т балага́нчик
Для весе́лых и сла́вных дете́й.
Смо́трят *де́вочка и ма́льчик*
На да́м, короле́й и черте́й.[1]

Devine posibilă și învecinarea accentelor ritmice :

Стойт полукру́г зари́
Скоро со́лнце совсе́м уйде́т
*Смотри́, па́па,* смо́трн,
Како́й к нам кора́бль плыве́т.[2]

În versul accentuativ nu se ține cont de toate accentele lexicale. Și aici există *o predeterminare a accentelor pe baza unei scheme ritmice.* Astfel, în mod frecvent accentul de pe prima silabă nu este un accent ritmic. V. al doilea vers din exemplul precedent :

*Скоро* со́лнце совсем уйдет,

În cazul cuvintelor repetate, primul cuvînt nu este, de regulă, purtătorul de accent, de pildă :

Сидя́т у око́шка с па́пой.
Над бе́регом вью́тся га́лки
*Дождик, до́ждик.* Скоре́й зака́пай,
У меня́ есть зо́нтик на па́лке.[3]

---

[1] Iată c-a început reprezentația / Pentru copiii veseli și cuminți. / O fată și-un băiat se uită / La doamne, regi și draci.

[2] Se-naltă semicercul zorilor, / În curînd soarele va pleca de tot. / Uite, tată, uite, / Ce corabie vine spre noi.

[3] Ei stau cu tatăl lor la fereastră, / Deasupra malului zboară stăncuțele. / Ploaie, ploaie. Picură mai repede. / Am o umbrelă pe băț.

De la versurile echiaccentuate cu accentuare ritmică inegală, Blok trece la versul accentuativ cu un număr diferit de accentuare. De pildă :

Бéлые встáли сугрóбы . (3)
И мрáки откры́лись, . . (2)
Вы́плыл серéбряный сéрп . (3)
И мы́ уноси́лись . . . (2)
Обречéнные óба (2)
На ущéрб [1]. . . (4)

În versificaţia accentuativă un grup ritmic este înlocuit uneori de o perioadă mai mult sau mai puţin extinsă a silabelor neaccentuate, de pildă :

А блéдиые лю́ди в Гéнте,
Отирáя холóдиые рýки,
Посылали иа горы плотии
*Беленький пироксилин,*
И горькой Фландрии горе
Заливало зеленое море [2].

(S. BOBROV) *

Pe fundalul versului accentuativ cu o accentuare regulată, versul :

Бéленький пироксили́н

— — — — — — ⁄— — ⁄—

este receptat ca un vers cu trei accente, adică perioada neaccentuată de cinci silabe apare ca un echivalent al accentului.

---

[1] S-au ridicat nămeţii albi / Şi s-a deschis întunericul, / A apărut secera de argint, / Iar noi ne duceam / Condamnaţi amîndoi / La pierdere.

[2] Iar oamenii palizi sînt în Gand. / Frecîndu-şi de frig mîinile reci / Trimiteau pe munţi de diguri / Piroxilina albă / Şi durerea amarei Flandre / Era înecată de o mare verde.

În aceeași poezie întîlnim și analogia :

На тя́жкую про́филь блиндажа́
Метну́лись лёгких куски́.
И ра́диотелегра́ф то́нкий
*Скомандовал : — перелёт.*
*Тогда блиндиромобили*
Качались по мертвым телам.[1]

Versul accentuativ al simboliștilor a constituit un prim pas pentru spulberarea vechilor norme metrice.

O dată cu egalizarea accentelor, ritmul poetic transformă fiecare accent ritmic într-unul logic, adică reorganizează sintaxa și izolează cuvintele independent de particularitățile lor gramaticale. Fiecare cuvînt sună mai convingător, mai reliefat, mai puternic.

Reorganizarea sintaxei este de o mare evidență în versul lui Maiakovski, care reprezintă o modalitate principial deosebită a versului accentuativ. Aici nu se întîlnește acea egalizare a accentelor și a intervalelor silabice pe care o întîlnim în versul accentuativ al simboliștilor și al școlilor adiacente. Vorbirea este divizată în scurte segmente sintactice, fiecare dintre ele fiind tipărit pe cîte un rînd aparte. Versul este compus din cîteva rînduri și este însemnat cu o rimă. În locul unei distribuiri regulate a accentelor, Maiakovski se folosește de fluxul prozei declamatoare (oratorice) cu accente logice „izbitoare“ și echilibrate.

Iată un exemplu din poezia maiakovskiană, construită pe îmbinarea versurilor de trei și de patru accente. Pentru mai multă claritate rîndurile de început de vers le-am tipărit puțin mai la stînga :

Хорошо вам.
        Мертвые сраму не имут.
Злобу
        к умершим убийцам туши,
Очистительной влагой вымыт

---

[1] Pe profilul greu al blindajului / Au zburat bucăți de plămîni. / Și telegraful subțire / A ordonat — trageți dincolo de ei / Atunci automobilele blindate / Se legănau pe cadavre.

Грех отлетевшей души.
Хорошо вам!
    А мне,
    Сквозь строй,
    Сквозь грохот,
Как пронести любовь к живому?
Оступлюсь,
    и последней любовишки кроха
На веки канет в дымный омут.
Что им,
    вернувшимся,
    печали ваши,
Что им
    каких-то стихов бахрама?!
Им
    на паре бы деревяшек
День кое-как прохрамать.
Боишся!
        Трус!
        Убьют!
        А так
Полсотни лет еще можешь, раб, расти?
Ложь!
        Я знаю,
        и в лаве атак
Я буду первый
        в геройстве,
        в храбрости.[1]

(RAZBOIUL ŞI LUMEA)

[1] Vă e bine. / Morţii n-au ruşine. / Nici n-au pică / Pe ai cărnii ucigaşi morţi. / Cu o licoare purificatoare s-a spălat / păcatul sufletului care s-a dus. / Vă e bine! / Dar eu, / cum să duc prin rînduri, / cum să duc prin bubuituri, / Cum să-mi duc dragostea pentru cei vii? / Am să mă retrag / şi ultima fărămiţă de iubire / Va dispărea pentru totdeauna în vîltoarea de fum. / Ce le pasă lor, / celor care s-au întors, / de durerea voastră, / ce le pasă lor / de franjurii nu ştiu cărei poezii?! / Ei / ar vrea cîte o pereche de butuci / ca să aibă cu ce să-şi şchiopăteze ziua. / Ţi-e frică! / Laşule! / Te omoară! / Iar aşa / ai să mai poţi, sclavule, s-o mai întinzi vreo doi poli jumate de ani. / Minciună! / Ştiu / că în torentul atacurilor / Voi fi primul / în fapte de eroism / şi-n fapte de curaj.

În tehnica poeziei contemporane se remarcă preponderența versului accentuativ, se observă totodată și o reîntoarcere la vechile ritmuri tonice echisilabice (în ultimele lucrări ale lui Maiakovski, de pildă). Toate astea se petrec într-o formă complicată, necristalizată încă și nesupusă încă unor reguli și norme generale. Iată un exemplu dintr-o poezie de Tihonov, în care versul accentuativ cu trei accente alternează cu iambul :

Старая финская стая,
Мельчавшие волны на перебой
Сияли тяжестью рябой,
В Неву осеннюю вростая.
    Шел мокрый снег, — мотало
    Деревья, газетные клочья,
    Мосты разводили — мало-по-малу
    Город вручался ночи.
России листопадный срок
Советы мерили уже, —
Здесь я ломаю топот строк
Через порог пустив сюжет.[1]

*(FAȚA-N FAȚĂ)*

O dată cu reformarea ritmului, care a avut loc în primul sfert al secolului al XX-lea, au survenit schimbări esențiale și în atitudinea poeților față de rimă și de structura eufonică a limbajului versificat.

În secolul al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea funcționa tradiția rimei exacte. Pentru prima era necesar ca cele două cuvinte angajate să aibă o aceeași vocală accentuată, același număr de silabe după accent și aceeași compoziție fonică. E adevărat că această

[1] Bătrînul stol finlandez — / Valurile fărîmițate unul după altul / Străluceau cu greutatea lor bălțată / Și se împlîntau în primăvăratica Neva. // Cădea o zăpadă udă, — erau azvîrliți / Pomii, bucăți de ziare, — / Se desfăceau podurile, — încet, încet / Orașul se înmîna nopții. // Sovietele au și început să măsoare / Termenii Rusiei desfrunzite, — / Aici voi întrerupe tropăitul versurilor / Lăsînd să treacă subiectul peste prag.

„identitate“ se bucura de o oarecare libertate; astfel, „i“-ul accentuat rima cu „î“, de unde rime de tipul „были-просили“, „алтын-сплин“ etc. În afară de asta, în rimele feminine (şi dactilice) se admitea ca la sfîrşitul unuia din cuvinte să existe un „i“ scurt, absent în cuvîntul de corespondenţă (rime apocopice), de pildă, „тени-гений“, „волны-полный“ etc.

La începutul secolului al XIX-lea, însă, cu cîteva excepţii, exactitatea rimei a căpătat sensul unei dogme, exprimată printre altele în „rime pentru privire“. Astfel, erau ocolite (deşi mai apăreau cînd şi cînd) rime în care consonanţa era realizată prin „a“ şi „o“ neaccentuate (rime de tipul „демон“ — „Неман“).

În conturarea rimelor, pentru concordanţă grafică se apela la *dubluri* grafice, chiar cînd reprezentau nişte fenomene dispărute din ortografia îndeobşte acceptată.

Astfel, pentru adjectivele masculine terminate în „ый“ se folosea pentru rima vizuală terminaţia „ой“, de pildă:

Нет, я не знал любви взаимной:
Любил один, страдал один,
И гасну я, как пламень *дымной*,
Забытый средь пустых долин...[1]

În cuvintele terminate în „енье“ şi „анье“ la cazul prepoziţional în locul terminaţiei obişnuite „еньи“ şi „аньи“ din considerente de rimă se scria „енье“, „анье“; de pildă:

Мы в беспрерывном упоенье
Дышали счастьем; и ни раз
Ни клевета, ни подозренье,
Ни злобной ревности мученье,
Ни скука не смущали нас...[2]

---

[1] Nu, n-am cunoscut iubirea reciprocă: / Iubit-am singur, suferit-am singur, / Mă sting ca o flamă fumegîndă, / Uitată prin văile pustii... /

[2] Într-un extaz neîntrerupt / Noi doi respiram fericirea; şi niciodată / Nici calomnia, nici bănuiala / Nici chinul înrăitei gelozii, / Nici plictiseala nu ne-au tulburat...

și în același timp:

В пареньи дум благочестивых...[1]

Invers, în locul terminației „e" (fostul „ѣ") se admitea terminația „i":

Татьяна по совету няни,
Сбираясь ночью ворожить,
Тихонько приказала в *бани*
На два прибора стол накрыт...[2]

La adjectivele în cazul instrumental se admitea înlocuirea grafică a terminației „ым" cu „ом":

Сказал мне юноша, даль указуя перстом.
Я оком стал глядет, болезненно *отверстом*.[3]

Cînd rima „o" accentuat cu „e" accentuat se puneau obligatoriu punctele pe „e"; cînd rimau, însă, două „e" punctele nu se mai puneau; de pildă:

Пускай же он с отрадой хоть печальной
Тогда сей день за чашей проведёт,
Как ныне я, затворник ваш опальной,
Его провел без горя, без забот.[4]

---

[1] În zborul unor gînduri virtuoase...

[2] Tatiana, ascultînd sfatul dădacei / Și pregătindu-se să ghicească noaptea, / A spus încet să se pregătească-n baie / O masă cu două tacîmuri.

[3] Mi-a spus tînărul, arătîndu-mi depărtarea. / Am început să privesc cu ochii deschiși pîn-la durere.

[4] Și fie ca el să-și petreacă măcar cu-o bucurie tristă / Ziua aceea în fața unei cupe, / Cum mi-am petrecut-o eu acum, întemnițatul vostru dizgrațiat, / Fără durere și fără griji.

Şi în acelaşi timp :

Сердце в будущем живет,
Настоящее уныло;
Все мгновенно, всё пройдет;
Что пройдет, то будет мило...[1]

Principiul „rimei vizuale“ admitea posibilitatea ca litere diferite să aibă aceeaşi semnificaţie, să reprezinte acelaşi (din punctul de vedere al rimei) sunet. Astfel „a“ este egal cu „я“ (rimele: „баня — няня“), „у“ — „ю“ („друг — юг“), „э“ — „е“ („поэт — куплет — свет“), „о“ — „ё“ („народ — лёд“), „ы“ — „и“ („уныло — мило“).

E interesant de remarcat că grija pentru rima vizuală se extindea exclusiv asupra vocalelor. Exista posibilitatea ca permanentele neconcordanţe grafice ale consoanelor (sonore şi surde în rime de tipul „друг — мук“, „свет — след“) să desfiinţeze atenţia vizuală şi să întîlnim rime de tipul :

Забав их сторож неотлучный (неотлушный)
Он тут; он видит, равнодушный...[2]

Inexactitatea rimei se întîlnea rar în prima jumătate a secolului al XIX-lea, de obicei în „genurile minore“ sau în rime dactilice, care, printre altele, au fost raportate ele însele la procedeele genurilor minore.

La mijlocul secolului, în poezia lui Alexei Tolstoi rima şi-a pierdut exactitatea. Nu s-a mai acordat atenţie vocalelor plasate după accent. Au devenit fireşti rime de tipul : „победу — обедай“, „слышу — выше“ etc. O asemenea formă liberă a rimei a existat pînă la epoca simbolismului.

---

[1] Inima trăieşte în viitor, / Prezentul e mohorît : / Totul e efemer, totul va trece, / Ceea ce va trece va deveni drag.

[2] Păzitorul nelipsit al amuzamentului lor / E şi-acum aici ; el vede. indiferent...

Dacă, însă, pînă la simboliști o rimă nu întru totul exactă figura alături de cea exactă ca „suficientă", adică exigențele exactității au devenit pur și simplu mai mici (s-a renunțat, de pildă, la principiul rimei ortografice), la simboliști derogarea de la exactitate a fost cultivată ca un procedeu de încălcare a tradiției. A început desființarea tradițiilor, „decanonizarea" rimei exacte, poezia experimentală îndreptată asupra lărgirii granițelor consonanțelor de rimă determinate de tradiția clasică. A început să se cultive rima *rară* (de pildă, hiperdactilică, pe care, pînă la simboliști, n-o utiliza decît Polonski).

Pe de altă parte, alături de formele tradiționale de rimă erau promovate și altele, de pildă, „asonanțele", „consonanțele" (rime de tipul : „шелест — холост", deci corespondențe sonore în care nu coincide vocala accentuată), „aliterațiile" etc.

Experiențele simboliștilor au prefigurat căile rimei în noile școli poetice. Maiakovski a utilizat forma comică (de calambur) din secolul al XIX-lea, realizînd diverse variații. În consecință, întîlnim la el rime de tipul : „на запад — глаза под (рубрикой)", „итти там — петитом" etc. Cf. rimele lui Bolșakov * : „валится — валит сам", „алгебра — палка бра", „достаточно — до ста точно", „по лесу — укололись" etc.

S-au dezvoltat rimele inegale introduse de simboliști (mai ales de Briusov) de tipul : „убыль" (terminația feminină) — „рубль" (terminația masculină), „вызлить — Дизели"; „Горсточка звёзд, гори — ноздри", „выселил — мысли" etc.

Diversitatea rimelor la Maiakovski și la contemporanii săi n-a rămas fără urme. Astăzi, în pofida tendinței de a reveni la tradiție, multe din procedeele sale de rimă au devenit curente. Astfel, a devenit absolut firească rima masculină apocopică de tipul : „уже — сюжет", „с конца — торцам», „с каких пор — шторм". Este caracte-

ristică utilizarea pentru rimă a accentelor secundare de tipul : „навóдчики — штыкú“, „щекá — лудúльщика etc.[1]

Alături de un cult special al rimei, pentru poezia contemporană este specifică o atenţie deosebită acordată eufoniei versului, aşa-numita „orchestrare“.

Încă simboliştii au atras atenţia asupra orchestrării. În acest sens e celebră poezia lui Balmont *Barca dorului*, realizată destul de naiv :

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас воли.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.
Чуждый чистым чарам счастья,
Челн томлений, челн тревог,
Бросил берег, бьется с бурей,
Ищет светлых снов чертог и т. д.[2]

Astăzi procedeele orchestrării sînt mai subtile, deşi sînt lipsite încă de o tradiţie constituită.

---

[1] Credem că pentru cititorul român ar prezenta interes semnificaţia acestor rime, pierdută de regulă, în traducerile poetice : „în apus — ochii sînt sub (rubrică)“, „să mergi acolo — cu petit“, „se dărîma — dărîma singur“, „algebra — băţul lu(a)“, „ajunge — fix pînă la o sută“, „prin pădure — s-au înţepat“ etc.

[2] Seară. Ţărmul mării. Respiraţia vîntului. / Glasul maiestuos al valurilor. / Furtuna e aproape. Se zbate de mal / O barcă neagră nesupusă farmecelor, / Nesupusă farmecului curat al fericirii, / Barcă a dorului, barcă a neliniştii, / A lăsat malul, se luptă cu furtuna, / Caută un palat al visurilor luminoase etc.

# TEMATICA

# CONSTRUIREA SUBIECTULUI

## 1. ALEGEREA TEMEI

ÎNTR-O EXPRESIE artistică, diversele propoziţii se află într-o corelaţie semantică şi realizează, în consecinţă, o anume construcţie unificată prin comunitatea ideii sau a temei. Tema (despre care vorbim acum) este unitatea sensurilor diverselor elemente ale operei. Se poate vorbi şi despre tema unei lucrări, ca şi despre tema părţilor ei componente. Tema este proprie oricărei lucrări scrise într-o limbă inteligibilă. Numai o operă transraţională este lipsită de temă, dar acesta este şi motivul pentru care o lucrare de acest tip nu reprezintă decît o preocupare experimentală, de laborator, a unor şcoli poetice.

Ca o construcţie lexicală să reprezinte o lucrare anume, ea trebuie să conţină o temă unificatoare, relevată în decursul lucrării.

În alegerea temei un rol important îl joacă modul în care va fi receptată de cititor. Prin cuvîntul „cititor“ se înţelege de obicei un cerc destul de imprecis de persoane şi adeseori scriitorul nu ştie prea bine cine anume îl citeşte. Cu toate acestea, ideea de cititor este întotdeauna prezentă în proiectele scriitorului. Această idee de cititor este canonizată în invocaţiile clasice ale cititorului, ca cea pe care o întîlnim într-una din ultimele strofe din *Evgheni Oneghin* :

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, — я хочу с тобой
Расстаться ныне как приятель.
Прости. Чего бы ты со мной
Здесь ни искал в строфах небрежных :
Воспоминаний ли мятежных,
Отдохновения ль от трудов,

Живых картин, иль острых слов,
Иль грамматических ошибок,
Дай бог, что б в этой книжке ты,
Для развлеченья, для мечты,
Для сердца, для журнальных сшибок
Хотя крупинку мог найти.
Засим расстанемся, прости.[1]

Această idee de cititor abstract este formulată în conceptul de „interes".

Tema aleasă trebuie să fie interesantă. Interesul, însă, „cointeresarea", are forme dintre cele mai diferite. Pentru scriitori și pentru auditoriul foarte apropiat sînt de o mare importanță interesele artei scriitoricești, care ar putea fi evaluate drept principala forță motrică a literaturii. Tendința spre originalitate profesională, scriitoricească, tendința spre o artă literară nouă, a fost întotdeauna un semn al formelor și al școlilor literare progresiste. Experiența literară, „tradiția" se constituie în *obiective* lăsate oarecum moștenire de predecesori și în vederea soluționării acestor obiective artistice este concentrată întreaga atenție a scriitorului. Pe de altă parte, și interesul unui cititor obiectiv, plasat în afara problemelor artei literare, poate să varieze de la cerințele unui simplu amuzament (satisfăcute de așa-zisa literatură „de bulevard", de la Nat Pinkerton pînă la Tarzan) la îmbinarea intereselor literare cu necesități general culturale.

În acest sens, pe cititor îl satisface o temă *actuală*, adică eficientă pentru un cerc de necesități culturale contemporane. E caracteristic, de pildă, faptul că în jurul fiecărui roman al lui Turgheniev aparea o uriașă literatură publicistică, pe care n-o interesau de fel romanele

---

[1] Oricine-ai fi, o, cititor al meu, / Amic sau inamic, aș vrea Să mă despart de tine ca prieten. / Adio. Orice-ai fi căutat cu mine / În strofele aceste neglijente : / Prea zbuciumate amintiri, / Odihnă după truda grea, / Imagini vii, vorbe de spirit / Sau, vai, greșeli gramaticale, / Dea Domnul ca în cartea asta / Să fi găsit măcar ceva / De amuzament, pentru visare, / De inimă sau de ciocniri gazetărești. / Și-acum ne despărțim. Adio.

lui Turgheniev în calitatea lor de opere de artă, ci problemele general culturale (cu precădere cele sociale) implicate în roman. * Publicistica în cauză era perfect normală, ca un ecou real la o temă aleasă de romancier.

Cea mai elementară formă de actualitate o reprezintă problemele la ordinea zilei, probleme trecătoare, temporale. Dar lucrările de strictă actualitate (foiletoanele, cupletele de revistă) prin chiar caracterul lor strict actual nu supraviețuiesc interesului temporal. Temele acestea n-au o capacitate de absorbție, nu sînt adaptate la modificările survenite în interesele cotidiene ale auditoriului. Dimpotrivă, cu cît tema aleasă este de mai mare însemnătate, cu atît este mai durabilă acțiunea ei, cu atît viabilitatea lucrării este mai asigurată. Lărgind astfel sfera actualității, vom putea să ajungem la interese „general umane" (problema dragostei, a morții), care sînt, în esența lor, neschimbate de-a lungul istoriei omenirii. Temele „general umane", însă, trebuie să fie învestite cu un material concret și dacă acest material nu este legat de actualitate, problemele puse în discuție pot părea „neinteresante".

„Actualitatea" nu trebuie înțeleasă ca o reprezentare a contemporaneității. Dacă, de pildă, astăzi este actual interesul pentru revoluție, asta înseamnă că un roman istoric despre o epocă de mișcare revoluționară sau un roman utopic în care este zugrăvită o mișcare revoluționară într-un context fantastic sînt actuale. Să ne amintim, de pildă, seria de piese despre epoca de restriște, reprezentate pe scena rusă (Ostrovski, Alexei Tolstoi, Ceaev ** și alții, în același timp cu lucrările lui Kostomarov ***), care demonstrează că o temă istorică luată dintr-o perioadă anume poate să fie actuală, adică poate să genereze un interes mai mare decît descrierea contemporaneității. În sfîrșit, trebuie să știi ce anume să descrii din evenimentele propriu-zis contemporane. Nu tot ce este contemporan generează un interes egal.

Deci, interesul general față de o temă este determinat de condițiile istorice ale momentului în care a apărut

lucrarea literară, un rol important în cadrul acestor condiţii revenind tradiţiei literare şi obiectivelor fixate de ea.

Nu este, însă, suficient să alegi o temă interesantă. Este necesar ca interesul să fie susţinut, este necesar să fie stimulată *atenţia* cititorului. *Interesul* este cel care atrage, *atenţia* este cea care reţine.

În întreţinerea atenţiei un rol important îl joacă momentul emoţional al tematismului. Nu este întîmplător faptul că operele care au în vedere o acţiune nemijlocită asupra unui mare auditoriu (operele dramatice) au fost clasificate, după indiciile lor emoţionale, în comice şi tragice. Emoţiile generate de o operă literară reprezintă mijlocul de bază pentru susţinerea atenţiei. Nu este suficient să constaţi pe un ton rece de conferenţiar etapele mişcărilor revoluţionare. Trebuie să simpatizezi, să fii indignat, să te bucuri, să te revolţi. Astfel o lucrare literară devine actuală — în sensul exact al termenului — deoarece acţionează asupra cititorului, provocîndu-i acele emoţii care-i vor direcţiona voinţa.

Pe simpatie şi repulsie, pe evaluarea materialului adus în cîmpul vizual sînt făcute majoritatea lucrărilor. Tradiţionalul erou virtuos („pozitiv"), ca şi tradiţionalul personaj ticălos („negativ") reprezintă nişte expresii directe ale momentului axiologic dintr-o operă de artă. Cititorul trebuie să fie orientat în simpatiile şi în emoţiile sale.

Iată motivul pentru care tema unei lucrări literare are de obicei o tentă emoţională, adică provoacă un sentiment de indignare sau de simpatie, şi este tratată într-un plan axiologic.

Cu toate acestea, nu trebuie să uităm că momentul emoţional este implicat în operă şi nu este provocat de cititor. Nu se poate discuta dacă un erou (de pildă, Peciorin al lui Lermontov) este un tip pozitiv sau negativ. Trebuie dezvăluită atitudinea emoţională faţă de acesta, inclusă în operă (chiar dacă nu reprezintă opinia personală a autorului). Coloritul emoţional, exprimat direct în genurile literare primitive (în romanul de aventuri, de pildă, cu răsplătirea virtuţii şi pedepsirea viciului), poate fi foarte subţir şi complicat în lucrările evoluate şi une-

ori atît de încîlcit încît nu poate fi exprimat printr-o formulă simplă. Şi totuşi, momentul simpatiei este mai ales cel care determină interesul şi susţine atenţia, generînd oarecum o cointeresare a cititorului în evoluţia temei.

## 2. FABULA ŞI SUBIECTUL

Tema este o unitate. Ea se compune din mici elemente tematice distribuite într-o anumită corelaţie.

Se remarcă două tipuri principale de distribuire a elementelor tematice : 1. legătura cauzală-temporală între momentele tematice introduse ; 2. concomitenţa materialului expus sau o altă modalitate de succesiune a temelor, lipsită de o legătură cauzală a materialului expus. În primul caz avem de-a face cu o literatură fabulativă (nuvelele, romanele, poemele epice), în cel de al doilea cu o literatură non-fabulativă, „descriptivă" („poezia descriptivă şi didactică", lirica, „călătoriile" : *Scrisorile unui călător rus* de Karamzin, *Fregata Pallada* de Goncearov * etc.).

Trebuie să subliniem că pentru fabulă este necesar nu numai un indiciu temporal, dar şi unul cauzal. Şi călătoria poate fi expusă conform indiciilor temporale, dacă, însă, se povesteşte doar despre imaginile văzute şi nu despre aventurile particulare ale călătorului — avem de-a face cu o literatură non-fabulativă.

Cu cît este mai slabă legătura cauzală cu atît apare mai pregnantă cea temporală. De la un roman cu fabulă se trece, pe măsura slăbirii fabulei, la o „cronică", la o descriere temporală *(Anii copilăriei lui Bagrov cel tînăr)*.

Să ne oprim mai mult asupra primului tip de lucrări literare *(cu fabulă)*, deoarece majoritatea lucrărilor beletristice sînt incluse aici, pe cînd cele non-fabulative se află la graniţa dintre beletristică şi proză (în sensul larg al termenului).

Tema unei lucrări fabulative reprezintă un sistem — mai mult sau mai puţin unitar — de evenimente, decurgînd unul din altul şi legate unul de altul. *Fabula*

poate fi definită chiar drept totalitatea evenimentelor în legătura lor reciprocă și intimă.

De obicei dezvoltarea fabulei se realizează prin introducerea în povestire a cîtorva persoane („personaje", „eroi"), legate între ele prin interese sau prin legături de altă natură (prin cele de rudenie, de pildă). Raporturile personajelor într-un moment dat se constituie în *situație*. De exemplu : eroul o iubește pe eroină, eroina, însă, îl iubește pe rivalul acestuia. Avem trei personaje : eroul, rivalul, eroina. Legăturile sînt următoarele : dragostea eroului pentru eroină și dragostea eroinei pentru rival. O situație tipică este cea cu legăturile *contradictorii* : diverse personaje caută în moduri diferite să schimbe o situație anume. De pildă, eroul o iubește pe eroină și este iubit de ea, dar părinții sînt împotriva căsătoriei. Eroul și eroina tind spre căsătorie, iar părinții caută să-i despartă. Fabula se compune din trecerea dintr-o situație într-alta. Trecerile pot fi realizate prin introducerea personajelor noi (complicarea situației), prin înlăturarea personajelor vechi (de pildă, moartea rivalului), prin modificarea legăturilor.

Astfel, la baza majorității formelor de fabulă se află lupta.

Evoluția fabulei poate fi caracterizată în ansamblu ca o trecere de la o situație la alta [1] : fiecare situație fiind caracterizată prin opoziția intereselor — *coliziunea* — și prin lupta dintre personaje. Dezvoltarea dialectică a fabulei este analogă dezvoltării procesului social-istoric, în cadrul căruia fiecare nou stadiu este caracterizat ca un rezultat al luptei grupelor sociale din stadiul precedent și în același timp ca un cîmp de luptă al intereselor noilor grupe sociale din care se compune „orînduirea" socială prezentă.

[1] Lucrurile nu se schimbă cu nimic dacă în locul unui număr de personaje avem o nuvelă psihologică, în care se expune istoria psihologică intimă a unui erou. Diferitele motive psihologice ale conduitei sale, diversele aspecte ale vieții sale spirituale, instinctele, patimile etc. îndeplinesc rolul unor personaje obișnuite. În acest sens poate fi generalizat tot ce s-a spus mai înainte și tot ce se va spune de acum încolo.

Interesele contradictorii şi lupta dintre personaje sînt însoţite de o grupare a personajelor şi de o tactică sui-generis a fiecărui grup îndreptată împotriva celuilalt. Modul de a desfăşura lupta se numeşte *intrigă* (este tipică pentru dramaturgie).

Dezvoltarea intrigii (sau, în cazul unei grupări complexe a personajelor, a intrigilor paralele) are drept rezultat desfiinţarea contradicţiilor sau apariţia unor contradicţii noi. Dacă situaţia, care implică în sine contradicţiile, generează mişcarea fabulei, atunci, întrucît din două elemente care se află într-o relaţie de luptă, unul trebuie să iasă învingător şi întrucît existenţa lor nu poate să dureze mult, situaţia de conciliere nu mai generează mişcare, nici nu mai provoacă sentimentul de aşteptare la cititor şi din această cauză o asemenea situaţie este finală şi se numeşte *deznodămînt*. Astfel, pentru vechile romane moralizatoare este caracteristic ca în situaţia intermediară virtutea să fie prigonită şi viciul să triumfe (în contradicţie cu ordinea morală), iar în deznodămînt virtutea este răsplătită şi viciul este pedepsit.

Uneori o asemenea situaţie echilibrată apare la începutul fabulei (de tipul : „Eroii trăiau liniştit şi plăcut. Deodată s-a întîmplat etc."). Ca fabula să fie pusă în mişcare, în situaţia iniţială echilibrată se introduc evenimente care desfiinţează echilibrul. Totalitatea evenimentelor care desfiinţează imobilitatea situaţiei iniţiale şi încep mişcarea se numeşte *moment de incidenţă conflictuală* *. De obicei momentul de incidenţă determină întreaga mişcare a fabulei şi toată intriga se reduce la o variaţie a acţiunii care determină contradicţia de bază, introdusă de momentul de incidenţă. Această variaţie se numeşte *peripeţie* (trecerea de la o situaţie la alta).

Cu cît sînt mai complicate contradicţiile care caracterizează situaţia şi cu cît opoziţia intereselor personajelor este mai violentă, cu atît este mai mare *tensiunea* situaţiei. Tensiunea se măreşte pe măsura apropierii unor mari modificări ale împrejurărilor. De obicei, tensiunea se realizează prin pregătirea schimbării situaţiei. Astfel, în

romanul şablon de aventuri, adversarii eroului, care caută să-l distrugă, au tot timpul un avantaj de partea lor. Ei pregătesc moartea eroului, dar într-o ultimă clipă, cînd moartea pare a fi de neînlăturat, eroul este eliberat brusc şi uneltirile împotriva lui sînt spulberate. Această pregătire reprezintă mijlocul prin care se intensifică tensiunea situaţiei.

Înainte de deznodămînt tensiunea atinge de obicei punctul cel mai înalt. Punctul culminant al tensiunii este denumit de obicei prin cuvîntul german *Spannung*. *Spannung* apare ca o antiteză în cea mai simplă construcţie dialectică a fabulei (teza — momentul de incidenţă, antiteza — Spannung, sinteza — deznodămîntul).

Doar inventarea, însă, a unui lanţ de evenimente captivante, limitate de un început şi de un sfîrşit, nu este suficientă. Evenimentele trebuie să fie *distribuite*, trebuie să se constituie într-o ordine anume, trebuie să fie expuse, este necesar ca din materialul de fabulă să fie realizată o combinaţie literară. Construirea artistică a distribuirii evenimentelor într-o lucrare se numeşte *subiectul* lucrării. Noţiunea de subiect este complexă şi pentru precizarea ei este necesar să introducem cîţiva termeni auxiliari.

Înainte ca tema să fie distribuită, este necesar să fie divizată în părţi, să fie „descompusă" în cele mai mici unităţi narative, ca mai tîrziu aceste unităţi să fie înşirate pe axul narativ.

Conceptul de temă este unul de *însumare*, de unificare a materialului lexical al lucrării. Poate să existe o temă generală a lucrării şi în acelaşi timp fiecare parte componentă poate să-şi aibă o temă a ei. Relevarea părţilor dintr-o lucrare printr-o determinare tematică se numeşte descompunerea lucrării. Astfel, nuvela lui Puşkin *Împuşcătura* se descompune în istoria întîlnirii dintre povestitor şi Silvio şi în istoria confruntării dintre Silvio şi contele. La rîndul său primul moment se descompune în istoria timpului petrecut la regiment şi în istoria vieţii la ţară, iar cel de al doilea — în primul duel dintre Silvio şi conte şi în a doua lor întîlnire.

Printr-o astfel de descompunere a operei în părţi tematice, ajungem, în sfîrşit, la părţi *indivizibile*, la cele mai mici diviziuni ale materialului tematic. „S-a făcut seară", „Raskolnikov a omorît-o pe bătrînă", „Eroul a murit", „S-a primit o scrisoare" etc. Tema unei părţi indivizibile se numeşte *motiv*. În fond, fiecare propoziţie îşi are motivul său.

Aici trebuie să formulăm o rezervă, şi anume că termenul de „motiv", folosit în poetica istorică — în studiul comparativ al subiectelor „migratoare" (în studiul basmelor, de pildă) — se deosebeşte fundamental de cel utilizat în cazul de faţă, deşi de regulă se definesc la fel. În studiul comparativ prin motiv se înţeleg unităţile tematice care se întîlnesc în lucrări diferite. (De pildă, „răpitul miresei", „animalele prietene" — adică animalele care-l ajută pe erou să-şi rezolve problemele etc.). Aceste motive trec cu totul dintr-o construcţie de subiect într-alta. În poetica comparată nu prezintă importanţă faptul dacă ele pot fi divizate în motive mai mici sau nu. Important este doar faptul că, în limitele genului studiat, aceste „motive" se întîlnesc într-o expresie integrală. Prin urmare, în locul cuvîntului „indivizibil", în studiul comparat se poate vorbi de o imuabilitate istorică, de o păstrare a integrităţii în procesul de migrare dintr-o lucrare în alta. De altfel, multe din motivele poeticii comparative îşi păstrează însemnătatea lor de motive şi în poetica teoretică.

Motivele se corelează între ele şi se constituie în ţesătura tematică a lucrării. Din acest punct de vedere, fabula este totalitatea motivelor în legătura lor logică temporal-cauzală, iar subiectul — totalitatea aceloraşi motive în aceeaşi succesiune şi legătură în care sînt date în lucrare. [1] Pentru fabulă nu este important în care

---

[1] Remarc că termenii de „fabulă" şi „subiect" se folosesc în sensuri dintre cele mai diferite, uneori chiar într-un sens opus în raport cu sensul utilizat aici. Definirea dată aici este convenţională, dar prezintă unele comodităţi pentru expunerea problemelor de tematică generală.

anume parte a lucrării va afla cititorul evenimentul şi dacă evenimentul i se comunică direct de către autor, sau prin povestirea unui personaj, sau printr-un sistem de aluzii colaterale. Pentru subiect este importantă tocmai *introducerea* motivelor în sfera de atenţie a cititorului. Ca fabulă poate servi şi o întîmplare reală, şi nu una imaginată de autor. Subiectul este în întregime o construcţie artistică.

Motivele unei lucrări pot fi eterogene. La o simplă repovestire a fabulei unei lucrări vom descoperi ce anume poate fi *omis* fără să afectăm conexiunile povestirii şi ce anume nu poate fi omis fără să afectăm legăturile cauzale dintre evenimente. Motivele care nu se pot omite se numesc *conexate*; motivele care pot fi excluse fără să distrugem integritatea dinamicii cauzal-temporale a evenimentelor se numesc *libere*.

Pentru fabulă au importanţă numai motivele conexate. Pentru subiect, însă, motivele libere („digresiunile“) sînt uneori cele care joacă un rol dominant, determinant pentru construirea operei. Aceste motive colaterale („detaliile“ etc.) apar în vederea construcţiei artistice a povestirii şi au funcţii diferite, dar despre asta vom vorbi mai jos. Introducerea acestor motive se explică în bună parte prin tradiţia literară şi pentru fiecare şcoală în parte este caracteristic un anumit repertoriu de motive libere, în timp ce motivele *conexate* se remarcă de obicei prin „viabilitate“, adică se întîlnesc în aceeaşi formă la şcolile dintre cele mai diferite. De altfel, şi în elaborarea fabulei, tradiţiile literare pot avea, desigur, un rol important (de pildă, pentru anii '40 ai secolului al XIX-lea este caracteristică fabula nuvelistică despre nenorocirile funcţionarului mărunt: *Mantaua* lui Gogol, *Oameni sărmani* de Dostoievski; pentru anii '20 este tipică fabula despre iubirea nefericită a unui european pentru o străină: *Prizonierul din Caucaz, Ţiganii* de Puşkin.

Despre tradiţia literară a introducerii motivelor libere vorbeşte Puşkin în povestirea sa *Dricarul*:

„A doua zi, fix la douăsprezece, dricarul şi fiicele lui au ieşit pe poarta casei proaspăt cumpărate şi s-au îndreptat spre vecin. N-am să descriu nici caftanul rusesc al lui Adrian Prohorovici, nici veşmintele europeneşti ale Akulinei şi Dariei, n-am să respect, deci, obiceiul romancierilor de acum. Cred, totuşi, că n-ar strica să remarc că amîndouă fetele şi-au pus pălărioare galbene şi pantofi roşii, ceea ce nu făceau decît în ocazii festive“.

Aici descrierea îmbrăcămintii este definită ca un motiv liber, tradiţional pentru acea vreme (1830).

Printre diverse motive trebuie relevată clasa motivelor *incidentale*, care cer a fi completate prin concretul unor alte motive. În acest sens este caracteristică pentru basme împrejurarea cînd eroului i se dă o însărcinare. De pildă : tatăl vrea să se însoare cu propria sa fiică ; aceasta, ca să evite căsătoria, îi dă însărcinări imposibile. Sau : eroul cere mîna fiicei de împărat : prinţesa, ca să evite o căsătorie pe care o detestă, îi dă însărcinări irezolvabile la prima vedere. Cf. la Puşkin *Povestea cu Balda.* Popa, ca să scape de argatul său, îi porunceşte să strîngă dijmă de la draci. Acest motiv al *însărcinării* cere o completare concretă prin povestirile despre însărcinările însele şi serveşte ca introducere la povestirea despre aventurile eroului care îndeplineşte însărcinarea. Acelaşi lucru se întîmplă şi cu motivul trenării povestirii. În *1001 de nopţi,* prin povestirea basmelor Şeherezada amînă execuţia cu care este ameninţată. Motivul povestirii constituie procedeul prin care sînt introduse basmele. Aşa sînt şi motivele urmăririi în romanul de aventuri etc. De regulă, introducerea în povestire a motivelor libere se desfăşoară ca o completare a motivului incidental, care este de conexare, deci nu poate fi omis din fabula povestirii.

Pe de altă parte, motivele trebuie să fie clasificate din punctul de vedere al acţiunii obiective pe care o implică.

Motivele care schimbă situaţia se numesc *motive dinamice,* motivele care nu schimbă situaţia se numesc *sta-*

*tice*. Să luăm, de pildă, situaţia prefinală din povestirea lui Puşkin *Domnişoara ţărăncuţă*. Alexei Berestov o iubeşte pe Akulina. Tatăl lui Alexei îl obligă să se însoare cu Liza Muromskaia. Alexei, fără să ştie că Akulina şi Liza sînt una şi aceeaşi persoană, se împotriveşte căsătoriei, la care-l obligă tatăl său. Pleacă să se explice cu Muromskaia şi o recunoaşte în Liza pe Akulina. Situaţia se schimbă : obstacolele care stau în faţa căsătoriei cad. Motivul *recunoaşterii* Akulinei în Liza este un motiv dinamic.

Motivele libere sînt de obicei statice, dar nu orice motiv static este liber. Să presupunem, de pildă, că pentru a omorî pe cineva eroul are nevoie, conform fabulei, de un pistol. Motivul pistolului, ca şi introducerea acestui motiv în cîmpul de vedere al cititorului, reprezintă un exemplu pe motiv static, dar de conexare, deoarece fără revolver n-ar fi putut avea loc crima. Vezi exemplul *Fetei fără zestre* de Ostrovski.

Motivele statice tipice sînt descrierile : ale naturii, ale localităţii, ale împrejurărilor, ale personajelor, ale caracterelor lor etc. Forma tipică a motivelor dinamice este reprezentată de faptele eroilor, de acţiunile lor.

Motivele dinamice sînt motivele motrice centrale ale fabulei. Într-o expresie artistică, însă, pot fi împinse în primul plan motivele statice.

Din punctul de vedere al fabulei, motivele se împart uşor după importanţa lor. Locul principal îl ocupă motivele dinamice, urmează motivele pregătitoare, apoi motivele care definesc situaţia etc. O importanţă mai mare sau mai mică *în planul fabulei* este relevată printr-o repovestire concentrată a fabulei în comparaţie cu o povestire mai amănunţită.

În procesul realizării ca subiect a materialului fabulativ trebuie să avem în vedere următoarele momente :

1. Este necesară o introducere narativă în situaţia iniţială. Expunerea împrejurărilor care determină gruparea iniţială a personajelor şi legăturile lor se numeşte *expoziţie*.

Nu orice naraţiune începe cu o expoziţie [1]. În cazul cel mai simplu, cînd autorul întîi de toate ne face cunoştinţă cu participanţii materialului fabulativ, avem de-a face cu o *expoziţie directă.* Dar este destul de caracteristic un *debut brusc* (ex abrupto), cînd lucrarea începe cu expunerea unei acţiuni care se şi află în curs de dezvoltare şi autorul ne face treptat cunoştinţă cu situaţia personajelor. În acest caz ne întîlnim cu o *expoziţie încetinită.* Încetinirea expoziţiei durează uneori destul de mult, modul de a introduce motivele, care compun expoziţia poate fi diferit. Uneori sîntem înştiinţaţi despre o situaţie prin aluzii colaterale şi o imagine închegată apare doar ca un rezultat al colaţionării unor observaţii care par a fi făcute în treacăt. În acest caz nu avem propriu-zis o expoziţie, adică nu avem o bucată narativă compactă în care să fie adunate motivele expoziţiei.

Uneori, însă, descriindu-se un eveniment oarecare, de neînţeles încă pentru noi în contextul general, autorul ne dă o expoziţie ca o lămurire a evenimentului (în forma unei expuneri proprii sau a vorbirii unui personaj — o povestire despre ceea ce a fost expus mai înainte. În această împrejurare ne întîlnim cu o interversiune a expoziţiei, un caz particular al *deplasărilor temporale* în dezvoltarea materialului fabulativ.

Încetinirea expoziţiei poate să dureze pînă la sfîrşitul expunerii : uneori de-a lungul întregii naraţiuni cititorul continuă să nu cunoască informaţia necesară pentru înţelegerea celor care se întîmplă. De obicei această ignoranţă a cititorului este introdusă în naraţiune ca necunoaşterea împrejurărilor de către grupul de bază al personajelor, adică cititorului i se comunică numai ceea ce ştie un anumit personaj. În deznodămînt se comunică împrejurarea necunoscută pînă atunci. Acest tip de deznodămînt, care conţine elemente ale expoziţiei şi care parcă

---

[1] Din punctul de vedere al distribuirii materialului narativ, începutul naraţiunii se numeşte *exordiu,* iar sfîrşitul — *final.* Exordiul poate să nu implice nici expoziţie, nici intrigă. La rîndul său finalul poate să nu se suprapună tematic deznodămîntului.

ilumineaza retrospectiv toate peripețiile cunoscute din expunerea precedentă, este un *deznodămînt regresiv*. Să ne închipuim că cititorul povestirii *Domnișoara țărăncuță* n-ar ști, ca și Alexei Berestov, că Akulina și Liza Muromskaia sînt una și aceeași persoană. În acest caz, informația finală privind identificarea personajului ar avea o forță regresivă, adică ar da o nouă și reală înțelegere a tuturor situațiilor precedente. Astfel e construit *Viscolul* lui Pușkin din același ciclu de povestiri ale lui Belkin.

De obicei, încetinirea expoziției este realizată ca un sistem de enigme. În cazul acesta, pot fi următoarele situații : cititorul știe, eroii nu știu ; o parte din eroi știu, o parte nu știu ; cititorul și o parte din eroi nu știu ; nimeni nu știe — adevărul se află întîmplător ; eroii știu — cititorul nu știe.

Enigmele acestea pot să treacă prin întreaga lucrare sau să cuprindă doar unele din momentele ei. În acest caz, unul și același motiv poate să figureze de cîteva ori în construcția subiectului. Să luăm un procedeu tipic romanesc : unuia dintre eroi i-a fost răpit cu mult înaintea timpului acțiunii un copil (primul motiv). Apare un personaj, din biografia căruia aflăm că a fost crescut printre străini și că nu-și cunoaște părinții (al doilea motiv). Mai tîrziu se dovedește (de obicei prin confruntarea datelor și a împrejurărilor sau prin motivul „semnului" — amuletă, aluniță etc.) că copilul răpit și eroul sînt una și aceeași persoană. Astfel se realizează legătura dintre primul motiv și cel de-al doilea. Repetarea motivului într-o altă formă este caracteristică pentru acea construcție de subiect în care momentele fabulative sînt introduse într-o altă ordine decît cea cronologică. Motivul repetat reprezintă de obicei un semn al legăturii fabulative între părți ale construcției de subiect. Astfel, de pildă, dacă în exemplul tipic de mai sus al „recunoașterii copilului pierdut", semnul recunoașterii este o amuletă, atunci motivul amuletei însoțește și narațiunea despre dispariția primului copil și biografia noului personaj (vezi, de pildă, *Vinovați fără vină* de Ostrovski).

Cu ajutorul unui asemenea motiv al legăturii dintre părţi [1] devin posibile interversiunile temporale în cadrul naraţiunii. Poate fi deplasată nu numai expoziţia, dar şi diverse părţi ale fabulei pot fi comunicate după ce cititorul a aflat ce anume s-a întîmplat.

O expunere coerentă a majorităţii evenimentelor, care au precedat acele evenimente în timpul cărora are loc expunerea dată, se numeşte *Vorgeschichte*. O formă tipică de *Vorgeschichte* este expoziţia încetinită sau biografia unui nou personaj introdus într-o nouă situaţie. În acest sens multe exemple se pot găsi în romanele lui Turgheniev.

Un caz mai rar este *Nachgeschichte*, naraţiunea despre ceea ce se va întîmpla, introdusă în povestirea coerentă înaintea evenimentelor care pregătesc acest viitor. *Nachgeschichte* se dă uneori în chip de viziuni, prorociri, presupuneri mai mult sau mai puţin probabile.

În expunerea indirectă a materialului fabulativ un mare rol îi revine „povestitorului", deoarece deplasările de subiect sînt introduse de obicei ca particularităţi ale povestirii.

Povestitorul poate fi divers : naraţiunea este făcută fie obiectiv, din partea autorului, ca o simplă comunicare, fără a se comunica şi modul în care evenimentele au devenit cunoscute (povestire abstractă), fie în numele povestitorului sau al unui personaj concret. Uneori povestitorul apare ca un om care a auzit de la alte persoane evenimentele în cauză (povestitorul în nuvelele lui Puşkin *Împuşcătura, Căpitanul de poştă)*, alteori ca un martor mai mult sau mai puţin apropiat şi, în sfîrşit, ca unul din participanţii la acţiune (eroul din romanul lui Puşkin *Fata căpitanului)*. Uneori martorul sau ascultătorul poate să nu fie povestitor şi într-o naraţiune obiectivă abstractă se poate comunica ce anume a aflat şi auzit ascul-

[1] Dacă acest motiv se repeta mai mult sau mai puţin frecvent şi mai ales dacă este un motiv liber, adică neîmpletit în fabulă, se numeşte laitmotiv. Dacă de pildă, unele personaje apar în povestire sub nume diferite (travestiuri), ele sînt însoţite frecvent de un motiv permanent care ajută recunoaşterea lor.

tătorul, chiar dacă n-a jucat nici un rol în narațiune (*Melmoth rătăcitorul* de Maturin *). Uneori se utilizează metode complexe de narațiune (de pildă, în *Frații Karamazov* povestitorul apare ca martor, în același timp, însă, nu este prezent în roman și toată narațiunea este făcută ca o povestire abstractă).

Sînt, prin urmare, două tipuri fundamentale de narațiune : abstractă și concretă. În sistemul narațiunii abstracte autorul cunoaște totul, chiar și gîndurile cele mai intime ale eroilor. În narațiunea concretă, făcută la persoana întîi (definită uneori prin termenul german *Ich-Erzählung*), întreaga povestire trece prin psihologia povestitorului (respectiv, a ascultătorului) și fiecare nouă comunicare este însoțită de o explicație — cum și cînd a aflat povestitorul (sau ascultătorul) cele întîmplate.

Sînt posibile și sisteme mixte. De obicei, în cazul narațiunii abstracte, povestitorul urmărește destinul unui personaj anume și noi aflăm succesiunea celor făcute sau descoperite de personaj. Astfel, personajul apare ca un fel de fir narativ, deci, este, într-o formă disimulată, tot un povestitor, iar autorul, deși comunică din partea sa, are grijă să transmită numai ceea ce ar putea să povestească personajul său. Cîteodată momentul atașării firului narativ de unul din personaje determină întreaga construcție a lucrării. Un astfel de personaj — *purtător al narațiunii* — este de cele mai multe ori și eroul principal al operei. În cadrul aceluiași material fabulativ s-ar putea schimba și eroul, dacă autorul ar urmări un alt personaj.

Ca exemplu să analizăm basmul lui Hauff : *Califul-barză.* Iată pe scurt conținutul basmului :

Odată califul Hasid și vizirul său au cumpărat de la un negustor ambulant o tabacheră cu un praf misterios, însoțită de un bilețel scris în limba latină. Înțeleptul Selim a citit bilețelul în care se spunea că cel care va mirosi praful și va spune cuvîntul „mutabor“ se va putea transforma în orice vietate ; odată transformat, însă, n-are voie să rîdă, altfel cuvîntul va fi uitat și nu va

mai fi posibilă recăpătarea chipului uman. Califul şi vizirul s-au transformat în berze ; şi chiar în prima lor întîlnire cu alte berze au izbucnit în rîs. Cuvîntul a fost uitat. Berzele — califul şi vizirul — au fost condamnate să rămînă pentru totdeauna păsări. Zburînd deasupra Bagdadului, au văzut multă agitaţie pe stradă şi au auzit ţipete care anunţau că un oarecare Mizra, fiul celui mai mare duşman al lui Hasid — vrăjitorul Kaşnur, a pus mîna pe putere în Bagdad. Berzele au zburat intenţionînd să viziteze sicriul prorocului ca să scape de vrăji. Pe drum au coborît să înnopteze într-o ruină. Acolo au întîlnit o bufniţă care a început să le vorbească şi care le-a comunicat istoria ei. A fost singura fiică a împăratului Indiei. Vrăjitorul Kaşnur a vrut s-o peţească pentru fiul său Mizra ; fiind refuzat, a pătruns în palat travestit în negru, i-a dat să bea o licoare vrăjită şi a transformat-o în bufniţă, după care a adus-o în aceste ruine şi i-a spus că va rămîne bufniţă pînă cînd cineva nu va voi să se căsătorească cu ea. Pe de altă parte, i s-a prezis încă din copilărie că berzele îi vor aduce noroc. Ea este de acord să-i spună califului cum anume poate să scape de vrăji, cu condiţia ca acesta să se însoare cu ea. După unele ezitări, califul cade de acord şi bufniţa îl conduce în camera unde se întîlnesc vrăjitorii. Acolo califul aude povestirea lui Kaşnur, în care-l recunoaşte pe vînzătorul ambulant şi care spune cum a reuşit să-l păcălească pe calif. Din aceeaşi discuţie află cuvîntul uitat „mutabor". Califul şi vizirul se transformă în oameni, ca şi bufniţa, toţi trei se întorc în Bagdad, unde se răfuiesc cu Mizra şi Kaşnur.

Basmul se numeşte *Califul-barză,* adică eroul ei este califul Hasid, întrucît autorul de-a lungul naraţiunii urmăreşte destinul acestuia. Istoria prinţesei-bufniţe este introdusă ca o povestire spusă califului cu ocazia întîlnirii lor printre ruine.

Este suficient să schimbăm distribuirea materialului, ca eroina să fie prinţesa-bufniţă ; trebuie să comunicăm mai

întîi istoria ei, iar istoria califului să fie introdusă ca o povestire spusă înainte de a fi eliberat de vrajă.

Fabula ar rămîne aceeaşi, subiectul, însă, s-ar schimba esenţial, după cum s-ar schimba şi firul povestirii.

Remarc aici o deplasare a motivelor : motivul negustorului ambulant şi motivul lui Kaşnur, tatăl lui Mizra, se dovedesc a fi identice în momentul în care califul-barză ascultă povestirea vrăjitorului. Faptul transformării califului, ca rezultat al intrigilor duşmanului său Kaşnur, se află la sfîrşitul basmului şi nu la începutul său, cum ar trebui să fie într-o expunere pragmatică.

Fabula este dublă :

1. Istoria califului, vrăjit prin înşelăciune de Kaşnur.
2. Istoria prinţesei, vrăjită de acelaşi Kaşnur.

Aceste două ramuri paralele ale fabulei se întretaie în momentul întîlnirii şi al luării obligaţiilor reciproce de către calif şi prinţesă. Mai departe apare o singură linie a fabulei — eliberarea acestora şi pedepsirea vrăjitorului.

Construcţia subiectului este dată aici în planul observării destinului califului. Într-o formă disimulată, califul este povestitorul, adică într-o naraţiune superficial abstractă se comunică ce anume află şi ordinea în care află califul. Aceasta determină întreaga construcţie a subiectului de basm. Este un caz tipic şi de obicei eroul este un povestitor disimulat *(potenţial)*. Aceasta explică de ce în cazul nuvelei se apelează atît de frecvent la o construcţie memorialistică, eroul este deci obligat să-şi povestească singur istoria. Prin aceasta se dezvăluie procedeul observării eroului şi se motivează introducerea unor motive date şi expunerea lor într-o formă dată.

În procesul analizei construcţiei de subiect *(a compunerii subiectului)* trebuie să acordăm o atenţie deosebită utilizării *timpului* şi *locului* în cadrul povestirii.

Într-o operă literară, trebuie să deosebim timpul de fabulă de timpul povestirii. Timpul de fabulă este timpul în care se presupune săvîrşirea evenimentelor expuse, timpul povestirii este timpul pe care-l consumă lectura

operei (respectiv — durata spectacolului). Acest din urmă timp este acoperit de noţiunea de *volum* al operei.

Timpul de fabulă este dat astfel : 1) prin datarea momentului acţiunii, care poate fi absolută (cînd se arată direct momentul cronologic al celor petrecute, de pildă — „pe 8 ianuarie, anul 18..., la ora două ziua" sau „iarna") sau relativă (indicarea concomitenţei evenimentelor sau a raportului lor temporal : „după doi ani" etc.) ; 2) prin indicarea intervalelor temporale consumate de evenimente („discuţia a durat o jumătate de oră", „călătoria a durat trei luni" sau indirect : „au ajuns la locul destinaţiei în cea de a cincea zi") ; 3) prin crearea unei iluzii a duratei : fie după volumul dialogului sau prin durata firească a acţiunii, fie indirect — noi sîntem cei care stabilim cît timp a putut să consume evenimentul descris. Trebuie să remarcăm că cea de a treia formă îi permite scriitorului o mare libertate, îi permite să includă dialogurile dintre cele mai lungi în intervale de timp scurte şi, invers, să extindă dialoguri scurte şi evenimente rapide în intervale de timp lungi.

Totodată, formele narative se compun de obicei din bucăţi de acţiune *neîntreruptă* (de obicei în prezenţa personajului purtător al naraţiunii), care se împarte prin intervale temporale şi se completează cu informaţii sumare (fără personajul purtător al naraţiunii) despre evenimentele care au loc în aceste intervale sau ies dincolo de limitele povestirii neîntrerupte (care au avut loc înaintea povestirii sau după ce s-a terminat).

În ceea ce priveşte locul acţiunii sînt caracteristice două modalităţi : *statică* — eroii se întîlnesc în acelaşi loc (ceea ce explică prezenţa frecventă a „hotelurilor" şi a echivalentelor lor, care creează posibilitatea unei întîlniri neaşteptate) şi *cinetică* — eroii se transferă dintr-un loc în altul pentru confruntările necesare (naraţiunile de tipul „călătoriilor"). În ambele cazuri este necesară o alegere a locului care să justifice cel mai bine întîlnirile dintre personajele necesare pentru dezvoltarea intrigii.

## 3. MOTIVAREA

Sistemul de motive care compun tematica unei opere trebuie să reprezinte o anume unitate artistică. Dacă motivele sau complexul de motive nu sînt suficient de „ajustate“ la operă, dacă cititorul încearcă un sentiment de insatisfacţie produs de legăturile existente între complexul de motive dat şi opera în ansamblul ei, se spune că complexul dat este „în afara“ operei. Dacă toate părţile componente ale lucrării sînt prost ajustate între ele, lucrarea „se dezmembrează“.

Aceasta face ca introducerea fiecărui motiv sau al fiecărui complex de motive să fie în mod necesar justificată (motivată). Etalarea unui motiv trebuie să-i apară cititorului ca necesară în locul dat. Sistemul de procedee care justifică apariţia diverselor motive şi a complexelor lor se numeşte motivare.

Procedeele motivării sînt diverse şi eterogene. Din această cauză este necesar să facem o clasificare a motivărilor.

1. MOTIVAREA COMPOZIŢIONALĂ. Principiul acestei motivări constă în economia şi în oportunitatea motivelor. Diverse motive pot caracteriza obiectele introduse în cîmpul vizual al cititorului (accesoriile) sau acţiunile personajelor („episoadele“). Nici un accesoriu nu trebuie să rămînă neutilizat în fabulă, nici un episod nu trebuie să rămînă fără să influenţeze situaţia fabulativă. Despre această justificare compoziţională vorbea Cehov cînd afirma că dacă la începutul povestirii se bate un cui în perete, la sfîrşitul ei eroul trebuie să se spînzure de cui.

O asemenea utilizare a accesoriilor o întîlnim în *Fata fără zestre* a lui Ostrovski în cazul pistolului. Mizanscena din actul trei conţine următoarea observaţie : „deasupra divanului e un covor, pe care atîrnă diverse arme“. La început aceasta se introduce ca un element descriptiv, care poate fi receptat ca o simplă trăsătură de caracterizare a

modului de viaţă al lui Karandîşev. În scena a şasea acest detaliu este remarcat în dialog :

*Robinson* (privind covorul) : Ce-i asta ?
*Karandîşev :* Ţigări de foi.
*Robinson :* Nu asta, ce atîrnă acolo ? E o recuzită ?
*Karandîşev :* Ce recuzită ? Arme turceşti.

Dialogul continuă, participanţii îşi bat joc de arme. Atunci motivul armei se îngustează ; la observaţia despre inutilitatea armelor în cauză urmează replica :

*Karandîşev :* De ce nu-s bune ? Uite, pistolul ăsta, de pildă... (ia un pistol de pe perete).
*Paratov* (îi ia pistolul) : Ce-i cu pistolul ?
*Karandîşev :* Ah, ai grijă, e-ncărcat.
*Paratov :* Nu te teme. Încărcat, neîncărcat, e tot aia : tot n-o să tragă. Trage în mine de la cinci paşi, îţi dau voie.
*Karandîşev :* Ei, lasă, s-ar putea să prindă bine pistolul ăsta.
*Paratov :* Sigur, să baţi cuie cu el (aruncă pistolul pe masă).

La sfîrşitul actului, Karandîşev pleacă în fugă şi ia pistolul de pe masă. Cu acest pistol va trage, în actul IV, în Larisa.

Introducerea motivului pistolului este justificată compoziţional. Pistolul este necesar pentru deznodămînt. Serveşte pentru pregătirea ultimului moment al dramei.

Acesta e primul caz de motivare compoziţională. Cel de-al doilea este introducerea motivelor ca procedee de caracterizare. Motivele trebuie să fie armonizate cu dinamica fabulei. În aceeaşi *Fată fără zestre* este motivul vinului de „Bourgogne“, preparat artificial, la un preţ ieftin, de un negustor falsificator de vinuri, vinul acesta caracterizează modul de viaţă mizerabil dus de Karandîşev şi pregăteşte plecarea Larisei.

Detaliile de caracterizare pot fi armonizate cu acţiunea astfel : 1) prin analogie psihologică (peisajul romantic : o noapte cu lună pentru o scenă de dragoste, furtună pentru o scenă de moarte sau o crimă), 2) prin contrast (motivul naturii „indiferente“ etc.). Tot în ***Fata fără zestre,***

în momentul morții Larisei se aude prin ușa restaurantului corul de țigani.

Trebuie să avem în vedere și posibilitatea unei false motivări. Accesoriile și episoadele pot fi introduse pentru îndepărtarea atenției cititorului de la situația reală. Cu aceasta ne întîlnim frecvent în romanele detective (polițiste), în care se dă un șir de detalii, care-l conduc pe cititor (și grupul de eroi, la Conan Doyle, de pildă — Watson sau poliția) pe o pistă falsă. Autorul obligă la o altă presupunere a deznodămîntului decît cea reală. Procedeele falsei motivări se întîlnesc mai ales în lucrările create pe fundalul unei mari tradiții literare. Cititorul este tentat să interpreteze tradițional fiecare detaliu al lucrării. Falsul se descoperă la sfîrșit și cititorul se convinge că toate aceste detalii au fost lansate doar în vederea pregătirii unui deznodămînt *neașteptat.*

Falsa motivare este un element al parodiei literare, adică un joc realizat pe situații literare arhicunoscute, constituite ferm într-o tradiție și utilizate de autor altfel decît în funcția lor tradițională.

2. MOTIVAREA REALISTĂ. De la fiecare operă pretindem o „iluzie" elementară, oricît ar fi de convențională și artificială lucrarea, receptarea ei trebuie să fie însoțită de un sentiment al veridicității evenimentelor. La un cititor naiv acest sentiment este deosebit de puternic și un asemenea cititor poate să creadă cu ușurință în autenticitatea expunerii, în existența reală a eroilor. Pușkin, la puțină vreme după ce a tipărit *Istoria răscoalei lui Pugaciov,* publică *Fata căpitanului* sub forma memoriilor lui Grinev, cu următoarea postfață : „Manuscrisul lui Piotr Andreevici Grinev ne-a fost transmis de unul din nepoții lui, care a aflat că sîntem antrenați într-o lucrare ce se referă la vremurile descrise de bunicul său. Cu acordul rudelor lui Grinev, ne-am permis s-o tipărim separat". Se creează iluzia autenticității lui Grinev și a memoriilor sale, susținută mai ales de momente ale biografiei personale ale lui Pușkin cunoscute de marele public (preocupările sale istorice referitoare la mișcarea

lui Pugaciov); iluzia mai era susținută și de faptul că punctele de vedere și convingerile exprimate de Grinev erau adesea mult diferite de cele pe care Pușkin însuși le exprimase.

Iluzia realistă este exprimată la un cititor mai experimentat ca o cerință a „adevărului de viață". Fiind sigur de caracterul fictiv al lucrării, cititorul totuși pretinde o anume corespondență cu realitatea și vede valoarea operei în această corespondență. Chiar și cititorii bine orientați în legile construcției artistice nu se pot elibera psihologic de iluzia amintită.

În acest sens, orice motiv trebuie să fie introdus ca unul *probabil* în situația dată.

Întrucît însă legile compoziției subiectului n-au nimic comun cu probabilitatea, orice introducere de motive reprezintă un compromis între probabilitatea obiectivă și tradiția literară. Noi nu observăm inepția introducerii tradiționale a motivelor tocmai datorită caracterului lor tradițional. Ca să se arate incompatibilitatea lor cu motivarea tradițională, trebuie să fie mai întîi *parodiate.* Astfel este celebră parodia, prezentă și acum în repertoriul *Oglinzii strîmbe, o* parodie a spectacolelor de operetă de tipul *Vampuka* *. o culegere a situațiilor operetistice tradiționale într-o întreprindere comică.

Obișnuiți fiind cu tehnica romanului de aventuri, nu mai observăm inepția împrejurării că salvarea eroului are loc întotdeauna cu cinci minute înainte de o moarte sigură, spectatorii comediei antice sau ai comediei molièriene nu observau inepția împrejurării că la sfîrșitul acțiunii toate personajele se dovedeau deodată a fi rude apropiate (motivul recunoașterii rudeniei, v. deznodămîntul *Avarului* lui Molière. Același lucru, dar într-o formă parodiată, deoarece pe vremea aceea procedeul era aproape epuizat. este și în comedia *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais. Cît e totuși de rezistent acest motiv în dramaturgie arată piesa lui Ostrovski *Vinovați fără vină,* în care. la sfîrșit. eroina piesei recunoaște în erou pe propriul ei fiu). Motivul recunoașterii rudeniei este extrem de comod pentru deznodămînt (înrudirea împăca in-

teresele şi schimba radical situaţia) şi din această cauză s-a instalat temeinic în tradiţie. E cu totul lipsită de sens explicaţia că în Antichitate regăsirea copiilor şi a mamelor pierdute ar fi fost „un fenomen curent". Era într-adevăr un fenomen curent, dar numai pe scenă, prin forţa caracterului tradiţional al ordinii literare.

Cînd în procesul schimbării şcolilor literare se discreditează procedeele tradiţionale ale introducerii motivelor, din cele două motivări utilizate de vechea şcoală, motivarea tradiţională şi motivarea realistă, în urma eliminării tradiţiei rămîne un singur şir — cel realist. Iată de ce fiecare şcoală literară, plasîndu-se în opoziţie cu vechea artă, include întotdeauna în manifestele sale, într-o formă sau alta, principiul „autenticei descrieri a vieţii", al „realităţii". Aşa scria Boileau, apărînd în secolul al XVII-lea tînărul clasicism împotriva tradiţiei literaturii franceze vechi ; aşa au apărat, în secolul al XVIII-lea, enciclopediştii „genurile burgheze" („romanul de familie", „drama") împotriva vechilor canoane ; aşa s-au ridicat în secolul al XIX-lea romanticii în numele „autenticităţii" şi a fidelităţii faţă de „natura neînfrumuseţată", împotriva canoanelor clasicismului tîrziu. Şcoala următoare s-a şi numit „naturală". În general, în secolul al XIX-lea abundă şcolile în denumirea cărora există o aluzie la o motivare realistă a procedeelor — „realism", „naturalism", „naturism", „existenţialiştii", „narodnicii" etc. În vremea noastră, simboliştii i-au înlocuit pe realişti în numele unui fel de naturalism supranatural (*de realibus ad realiora,* de la real la şi mai real), ceea ce n-a împiedicat apariţia akmeismului, care a pretins mai multă *materialitate* şi *concreteţe,* şi a futurismului, care, în stadiul său iniţial, a dezavuat „estetismul" şi a vrut în operele sale să reproducă „autenticul" proces de creaţie, iar în cel de-al doilea stadiu — a început să cultive motivele „minore", adică realiste.

De la o şcoală la alta auzim chemarea pentru o mai mare „naturalitate". De ce atunci nu s-a creat „o şcoală cu totul şi cu totul naturală, cea mai naturală cu putinţă ? De ce pentru fiecare şcoală (şi în acelaşi timp

pentru nici una dintre ele) este aplicabil termenul de realist (istoricii literari naivi utilizează acest termen ca cel mai mare elogiu care poate fi adus unui scriitor : „Puşkin a fost realist" ; e un şablon tipic de istorie literară, care nu ţine seama nici măcar de faptul că pe vremea lui Puşkin cuvîntul acesta nici nu se întrebuinţa în sensul de acum). Aceasta se explică întotdeauna prin opoziţia dintre şcoala nouă şi cea veche, deci prin înlocuirea convenţiilor vechi, *vizibile*, prin convenţii noi încă nepercepute ca şabloane literare. Pe de altă parte, se explică prin faptul că materialul realist în sine nu reprezintă o construcţie artistică şi pentru a-i da o expresie este necesară utilizarea acelor legi specifice ale construcţiei artistice, care, din punctul de vedere al realităţii, sînt întotdeauna nişte convenţii.

Astfel, motivarea realistă are drept sursă fie o credulitate naivă, fie necesitatea iluziei. Ceea ce nu împiedică dezvoltarea literaturii fantastice. Dacă basmele populare apar de obicei într-un mediu popular care admite existenţa dracilor şi a vrăjitoarelor, ele continuă să trăiască prin forţa unui fel de iluzie conştientă, în care sistemul mitologic sau înţelegerea fantastică a universului (admisă prin „posibilităţi" lipsite de o justificare reală) sînt prezente ca o ipoteză iluzorie. Pe aceste ipoteze sînt făcute romanele fantastice ale lui Wells, care se mulţumesc de obicei nu cu un întreg sistem mitologic, ci cu o anume implicaţie, incompatibilă de regulă cu legile naturii (în interesanta lucrare a lui Perelman *Călătorii pe planete* este efectuată o critică a romanelor fantastice din punctul de vedere al caracterului nereal al implicaţiei).

E curios că povestirile fantastice, sub influenţa cerinţelor motivării realiste, dau într-un mediu literar dezvoltat o dublă interpretare a fabulei : pot fi înţelese şi ca fenomene reale, şi ca fantastice. În prefaţa la romanul *Vampirul* de Alexei Tolstoi *, care reprezintă un exemplu evident de construcţie fantastică, Vladimir Soloviov ** scria următoarele : „Marele interes şi semnificaţia *fantasticului* în poezie se bazează pe convingerea că tot ce se în-

tîmplă în univers şi în existenţa umană depinde nu numai de cauze etalate şi vizibile, dar şi de o altă cauzalitate, mai adîncă şi atotcuprinzătoare, mai puţin evidentă însă. Şi iată o trăsătură distinctivă a fantasticului *autentic:* nu apare niciodată într-o formă *nudă*, ca să zic aşa. Manifestările fantasticului nu trebuie să impună niciodată credinţa în sensul mistic al evenimentelor existenţiale, trebuie mai curînd să-l indice, să-l *sugereze*. Într-un fantastic autentic rămîne întotdeauna o posibilitate exterioară, formală, pentru o explicaţie simplă a legăturilor curente, veşnice, explicaţie, însă, lipsită total de o probabilitate internă. Toate detaliile luate în sine trebuie să aibă un caracter cotidian şi numai legătura întregului trebuie să indice o altă cauzalitate". Dacă ştergem de pe aceste cuvinte tenta idealistă a filozofiei lui Soloviov, vom remarca o formulare destul de exactă a tehnicii naraţiunii fantastice, din punctul de vedere al normelor motivării realiste. O asemenea tehnică întîlnim în povestirile lui Hoffmann, în romanele lui Radcliffe * etc. Motivele curente care creează posibilitatea unei interpretări duble sînt visul, delirul, iluzia vizuală sau de alt tip etc. V. din acest punct de vedere volumul de nuvele al lui Briusov — *Axa pămîntului.*

Din punctul de vedere al motivării realiste a construcţiei operei literare apare lesne de înţeles introducerea într-o lucrare artistică a materialului *extraliterar,* adică a acelor teme care au o importanţă reală în afara cadrului ficţiunii artistice.

Astfel, în romanele istorice sînt aduse pe scenă personalităţi istorice, este introdusă o anume interpretare a fenomenelor istorice. V. în romanul *Război şi pace* al lui L. Tolstoi un întreg raport de strategie militară asupra luptei de la Borodino şi cauzele care au dus la incendierea Moscovei, ceea ce a provocat o întreagă polemică în literatura de specialitate. În lucrările contemporane se implică un mod de viaţă cunoscut de cititor, se ridică probleme de ordin moral, social, politic etc., într-un cuvînt se introduc teme care-şi au o existenţă a lor în afara

literaturii artistice. Chiar într-o lucrare convenţională parodică, unde ni se „demonstrează“ procedeele, vom avea, în ultimă instanţă, o dezbatere a problemelor de poetică, aplicată la un caz particular. Aşa-zisa prezentare „nudă“ a procedeului, adică utilizarea acestuia fără motivarea tradiţională care-l însoţeşte, este o demonstrare a convenţiei literare într-o lucrare literară, ceva în genul „teatrului în teatru“ (a lucrării dramatice în care apare, ca un element al fabulei, spectacolul : vezi spectacolul cu piesa lui Hamlet în tragedia lui Shakespeare, finalul piesei *Kean* de Al. Dumas etc.).

3. MOTIVAREA ESTETICĂ. După cum am spus, introducerea motivelor apare ca un rezultat al compromisului dintre iluzia realistă şi necesităţile construcţiei artistice. Nu tot ce se preia din realitate este valabil şi pentru o lucrare artistică. Acest lucru l-a remarcat Lermontov, cînd a scris (în 1840) despre proza de reviste din vremea lui :

> С кого они портреты пишут ?
> Где разговоры эти слышут ?
> А если и случалось им,
> Так мы их слушать не хотим [1].

Aceeaşi idee o exprima şi Boileau prin jocul de cuvinte : „le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable“ („veridicul poate fi uneori neveridic“), înţelegînd prin „le vrai“ motivarea realistă, iar prin „vraisemblable“ motivarea estetică.

În planul motivării realiste întîlnim în toate lucrările literare o negare a caracterului lor literar. Este curentă formula : „dacă lucrurile s-ar fi petrecut într-un roman, eroul meu ar fi făcut asta, întrucît însă toate acestea s-au petrecut în realitate, s-a întîmplat aşa“ etc. Dar

---

[1] Cine sînt oare modelele portretelor lor ? / Unde au auzit ei discuţiile astea ? / Dar chiar dacă toate acestea li s-au întîmplat, / Chiar şi atunci nu vrem să-i ascultăm.

abordarea în sine a unei forme literare implică afirmarea legilor construcţiei artistice.

Orice motiv real trebuie să fie împlîntat în construcţia naraţiunii şi iluminat într-un fel anume. Chiar şi alegerea unei teme realiste trebuie să fie justificată estetic.

Pe terenul motivării estetice apar de obicei disputele dintre şcolile literare vechi şi noi. Tendinţele vechi, tradiţionale, neagă valorile estetice ale celor noi. Asta se manifestă, de pildă, în lexicul poetic, unde chiar utilizarea cuvintelor trebuie să răspundă unor tradiţii literare ferme (ceea ce constituie izvorul „prozaismelor“ — a cuvintelor interzise în poezie).

Un caz particular al motivării estetice este cel al procedeului *insolitării* *. Implicarea într-o lucrare a materialului extraliterar trebuie să fie justificată de o tratare nouă şi personală, altfel materialul în cauză riscă să se plaseze în afara operei. Lucrurile vechi şi obişnuite trebuie să fie abordate ca nişte lucruri noi şi neobişnuite, lucrurile comune — ca nişte lucruri insolite.

Procedeele de insolitare a unor lucruri obişnuite se automotivează de obicei prin refracţia lor în conştiinţa eroului nefamiliarizat cu ele. Este cunoscut procedeul insolitării la L. Tolstoi, cînd, descriind în *Război şi pace* consiliul militar în Fili, introduce ca personaj o fetiţă de ţăran, care receptează consiliul în felul ei copilăresc, fără să înţeleagă esenţa celor ce se petrec, şi care-şi explică tot în felul ei faptele şi vorbele participanţilor la consiliu. Tot la Tolstoi se descrie refracţia relaţiilor umane în psihologia ipotetică a calului în povestirea *Holstomer* (cf. povestirea lui Cehov *Kaştanka*, unde este dată o la fel de ipotetică psihologie a cîinelui, necesară doar pentru insolitarea celor expuse. De acelaşi tip ţine şi nuvela lui Korolenko ** *Muzicantul orb*, unde viaţa celor văzători se dă prin refracţie în psihologia presupusă a orbului).

Procedeul insolitării este utilizat pe larg de Swift în *Călătoriile lui Gulliver* în vederea realizării unui tablou satiric al orînduirii social-politice din Europa. Nimerind în ţara houyhnhumilor (cai înzestraţi cu raţiune), Gulli-

ver îi povestește calului care-i era stăpîn despre ordinea ce domnește în societatea umană. Fiind obligat să povestească totul extrem de concret, Gulliver renunță la frazele frumoase și la justificările fictive tradiționale pentru unele fenomene ca războiul, contradicțiile de clasă, politicianismul profesional parlamentar etc. Lipsite de justificări verbale, temele insolitate apar într-o lumină cu totul neatrăgătoare. Astfel, critica orînduirii politice — material extraliterar — își găsește o motivare estetică și se împlîntează ferm în narațiune.

Ca un caz particular al insolitării, voi indica tratarea temei duelului în romanul lui Pușkin *Fata căpitanului*.

Încă în 1830, citim în „Literaturnaia gazeta" următoarea remarcă a lui Pușkin : „Oamenii din înalta societate își au modul lor de gîndire, prejudecățile lor, de neînțeles pentru o altă castă. Cum o să-i explicați unui aleut pașnic un duel dintre doi ofițeri francezi ? Sensibilitatea lor o să-i pară extrem de ciudată și e greu să spui că n-are dreptate". În capitolul III, Grinev află din povestirea soției căpitanului Mironov următoarea explicație a cauzelor pentru care a fost trecut Șvabrin din regimentul de gardă în garnizoana fortăreței periferice :

„Șvabrin, Alexei Ivanîci, a intrat în al cincilea an de cînd a fost mutat la noi pentru omucidere. Dumnezeu știe ce l-a dus la păcat : vezi dumneata, Șvabrin a plecat din oraș cu un locotenent și au luat și două spade cu ei și au început să se înțepe unul pe altul, iar Alexei Ivanîci l-a străpuns pe locotenent, și mai erau și doi martori de față".

Mai tîrziu, în capitolul IV, cînd Șvabrin îl provoacă pe Grinev la duel, acesta din urmă apelează la locotenentul garnizoanei, invitîndu-l să-i fie secundant :

„— Ați binevoit să-mi spuneți, mi-a zis el, că vreți să-l străpungeți pe Alexei Ivanovici și ați dori ca eu să vă fiu martor. Așa e, îndrăznesc să vă întreb ?

— Așa e.

— Piotr Andreici, Dumnezeule! Îți dai seama ce faci? Te-ai certat cu Alexei Ivanovici? Mare lucru! Ei și ce dacă v-ați certat? Îți zice el ceva, îi zici și dumneata ceva; o să-ți dea el una-n mutră, îi dai și dumneata un pumn în ureche și-n urechea aialaltă și-n aialaltă și pe urmă vă vedeți de treburi; iar noi o să vă-mpăcăm".

În urma discuției, Grinev este refuzat categoric:

„Cum dorești, dar dacă tot e vorba să mă amestec în asta, atunci mă duc la Ivan Kuzmici să-i raportez, că asta mi-e datoria, că în fortăreață se pune la cale o crimă potrivnică interesului de stat".

În capitolul V găsim o nouă insolitare a figurilor de scrimă folosite în duel, în cuvintele lui Savelici:

„Nu sînt eu de vină, blestematul ăla de musiu e de vină: el te-a învățat să te înțepi cu frigările astea de fier și să mai și țopăi, de parcă poți să te păzești de omul dracului cu înțepături și tropăială".

În consecința acestei insolitări comice, ideea de duel apare într-o formă nouă, neobișnuită. Insolitarea în cauză este dată într-o formă comică, fapt subliniat de lexicul utilizat („o să-ți dea el una-n mutră" — vulgarismul „mutra" caracterizează în cuvintele locotenentului grosolănia bătăii, și nu a feței lui Grinev, „îi dai și dumneata un pumn în ureche și-n urechea aialaltă și-n aialaltă" — e o numărătoare a loviturilor și nu a urechilor — o asemenea îmbinare contradictorie a cuvintelor creează un efect comic). Dar, evident, insolitarea poate să nu fie însoțită de un efect comic.

## 4. EROUL

Procedeul obișnuit prin care se realizează gruparea personajelor și înșiruirea motivelor constă în crearea unor personaje purtătoare ale unor motive anume. Apartenența unui motiv la un personaj dat facilitează atenția

cititorului. Personajul apare ca un fir conducător, care creează posibilitatea unei bune înţelegeri a motivelor îngrămădite şi se constituie într-un mijloc auxiliar de clasificare şi ordonare a motivelor izolate. Pe de altă parte, există procedee care permit identificarea personajelor şi a relaţiilor dintre ele. Trebuie să ştii să recunoşti un personaj, dar şi personajul trebuie mai mult sau mai puţin să atragă atenţia.

Procedeul de identificare a personajului este *„caracterizarea“* sa. Prin caracterizare subînţelegem sistemul de motive legat nemijlocit de personajul dat. În sens îngust, prin caracterizare se înţeleg motivele care determină psihologia personajului, „caracterul“ său.

Cel mai simplu element al caracterizării este chiar numele personajului. În formele fabulative simple este suficient ca unui erou să i se dea un nume, fără nici o altă caracterizare („eroul abstract“), ca să i se fixeze acţiunile necesare pentru dezvoltarea fabulei. În construcţii mai complicate se cere ca acţiunile eroului să decurgă dintr-un complex psihologic, să fie posibile pentru personajul dat (motivarea psihologică a faptelor). În cazul acesta, eroului i se transmit anume trăsături psihologice.

Caracterizarea eroului poate să fie directă — se comunică nemijlocit de către autor, prin dialogurile altor personaje sau prin autocaracterizarea („confesiunile“) eroului. Se întîlneşte adesea caracterizarea indirectă : caracterul se profilează din faptele şi conduita eroului. Uneori acţiunile sînt date la începutul naraţiunii fără nici o legătură cu fabula, exclusiv pentru a caracteriza, şi din această pricină fac parte oarecum din expoziţie. Astfel, în povestirea lui K. Fedin * *Anna Timofeevna,* pentru caracterizarea personajului se dă în primul capitol anecdota despre Iakovlev şi călugăriţă.

Un caz particular al caracterizării indirecte sau de sugestie îl reprezintă procedeul *măştilor,* adică dezvoltarea diverselor motive care se armonizează cu psihologia personajului. Astfel, descrierea aspectului exterior al eroului, a îmbrăcăminţii, a locuinţei (de pildă, Pliuşkin la Gogol) — toate sînt procedee ale măştilor. Drept mască

poate servi nu numai o descriere exterioară, prin reprezentări vizuale (imagini), dar şi oricare alta. Chiar şi numele eroului poate servi ca mască. În acest sens prezintă interes tradiţiile comediografice ale numelor-măşti. Începînd cu numele elementare : „Pravdin“, „Milonov“, „Starodum“ şi terminînd cu „Iaicinița“, „Skalozub“, „Gradoboev“[1] etc., mai toate numele din comedii conţin o caracterizare. Din acest punct de vedere este suficient să treci în revistă numele personajelor la Ostrovski.

În cadrul procedeelor de caracterizare a personajelor, trebuie să deosebim două cazuri de bază : caracterul fix, care rămîne neschimbat de-a lungul întregii fabule, şi caracterul mobil, care suferă modificări de-a lungul dezvoltării fabulei. În ultimul caz, elementele de caracterizare fac parte integrantă din fabulă şi chiar modificările de caracter (împrejurarea tipică a „căinţei mişelului“) reprezintă schimbări ale situaţiilor de fabulă.

Pe de altă parte, lexicul eroului, stilul vorbirii sale, temele pe care le abordează în discuţii pot servi şi ele drept mască a eroului.

Nu este suficient ca eroii să fie diferenţiaţi, ca să fie scoşi în evidenţă prin trăsături specifice de caracter din masa personajelor, este necesar să se fixeze atenţia cititorului, să se stimuleze atenţia şi interesul pentru soarta personajelor. În acest sens, mijlocul principal este cel al generării simpatiei pentru faptele descrise. Personajelor li se aplică de obicei un colorit emoţional. În formele cele mai primitive întîlnim personaje virtuoase şi întruchipări ale răului. Aici atitudinea emoţională faţă de erou (simpatia sau repulsia) este realizată pe un fundament moral. „Tipurile“ pozitive şi negative reprezintă un element al construcţiei de fabulă. Atragerea simpatiei cititorului de partea unor personaje, ca şi caracterizarea ce le face respingătoare pe altele, provoacă o participare emoţională („o trăire“) a cititorului la evenimentele descrise, o cointeresare personală în desfăşurarea destinului eroilor.

[1] „Cel drept“, „Cel drag“, „Cel care gîndeşte bătrîneşte“, „Jumări de ouă“, „Cel care rînjeşte“, „Cel care bate oraşul“.

Personajul căruia îi revine un colorit mai pregnant şi mai emoţional se numeşte *erou*. Eroul este personajul urmărit cu maximă tensiune şi atenţie de cititor. Eroul provoacă simpatia, compasiunea, bucuria şi durerea cititorului.

Nu trebuie să uităm că atitudinea emoţională faţă de erou este *programată* într-o lucrare literară. Autorul poate să provoace compasiune pentru un erou, caracterul căruia în realitate poate să genereze repulsie şi antipatie. Atitudinea emoţională faţă de erou este un fapt al construcţiei artistice al unei lucrări şi numai în formele primitive se suprapune obligatoriu cu tradiţionalul cod al moralei şi al convieţuirii.

Acest moment a fost adesea omis de criticii publicişti din anii '60 ai secolului al XIX-lea, care apreciau eroul din punctul de vedere al utilităţii sociale a caracterului şi a ideologiei sale, desprinzînd eroul din opera de artă în care era programată o atitudine emoţională faţă de acesta. Astfel, Vasilkov *(Banii turbaţi)*, zugrăvit de Ostrovski ca un tip pozitiv de întreprinzător rus, pus într-o relaţie de antiteză cu nobilimea decăzută, a fost evaluat de criticii noştri din rîndul intelectualităţii narodnice ca un tip negativ de capitalist exploatator în devenire, deoarece acelaşi tip în realitate le era antipatic. Această încadrare forţată a unei opere de artă în propriile tale limite ideologice poate să creeze o barieră insurmontabilă între cititor şi lucrare, dacă cititorul va începe să aprecieze sistemul emoţional al lucrării prin prisma propriilor sale emoţii existenţiale sau politice. Cu cît este mai puternic talentul autorului, cu atît este mai greu să te opui directivelor sale emoţionale, cu atît lucrarea însăşi este mai *convingătoare*. Forţa de convingere a cuvîntului artistic este cea care explică abordarea lui ca mijloc al instruirii şi al propovăduirii.

Eroul nu este de fel un simptom obligatoriu al fabulei. Fabula ca sistem de motive se poate lipsi de erou şi de caracterizarea sa. Eroul apare ca urmare a constituirii

subiectului, pe de o parte, ca un procedeu de înșirare a materialului, iar pe de altă parte, ca o motivare personificată a legăturii dintre motive. Aceasta apare limpede într-o formă elementară a narațiunii — anecdota. Anecdota, care este în general o manifestare destul de nesigură și neclară a formei mici a construcției fabulative, este redusă în multe cazuri la întretăierea a două motive principale (restul motivelor constituie o justificare necesară : condițiile, „introducerea" etc.). Întretăindu-se, motivele creează un efect special al echivocului și al contrastului, caracterizat prin termenii francezi „bon mot" („vorbă de spirit") și „pointe" (literal „vîrf", „ascuțit" ; cu acest cuvînt coincide oarecum și noțiunea italiană de „concetti" — sentințe caustice).

Să luăm o anecdotă făcută pe coincidența ambelor motive într-o singură formulă (calamburul). Într-un sat vine un predicator analfabet. Enoriașii așteaptă să-i audă predica. Predicatorul începe : „Știți ce-o să vă spun." — „Nu, nu știm." — „Atunci ce să vă mai spun, dacă nu știți." — Predica n-a mai avut loc. Anecdota aceasta are și o continuare care subliniază echivocul cuvîntului „a ști". Altă dată, la aceeași întrebare, enoriașii au răspuns : „Știm." — „Dacă știți și fără mine, n-am ce să vă mai spun". [1]

Anecdota e făcută exclusiv pe înțelegerea echivocă a unui cuvînt și nu-și pierde semnificația în funcție de împrejurările în care are loc dialogul. În aspectul său concret, însă, dialogul este întotdeauna fixat pe un erou (de regulă, un predicator). Rezultă o situație de fabulă : un predicator viclean și în același timp nepriceput — și poporanii păcăliți. Eroul este necesar pentru înșirarea anecdotei.

Iată un exemplu de anecdotă mai complicată din folclorul englez. Personajele sînt un englez și un irlandez

[1] În unele variante anecdota are următoarea continuare : la întrebarea predicatorului, o parte a enoriașilor spun „știm", iar o parte spun „nu știm". La aceasta urmează răspunsul : „cei care știu să le spună celor care nu știu".

(în anecdotele populare engleze, irlandezul reprezintă un tip care judecă încet, dar nu întotdeauna şi bine). Cei doi merg pe drumul spre Londra şi la o răscruce citesc următoarea inscripţie: „Acesta e drumul care duce la Londra. Cei care nu ştiu să citească să se adreseze fierarului, care locuieşte după cotitură“. Englezul a izbucnit în rîs, irlandezul n-a spus nimic. Seara au ajuns la Londra şi s-au oprit la un han. Englezul a fost trezit de rîsul puternic al irlandezului. „Ce s-a întîmplat?“ — „Abia acum am înţeles, de ce ai rîs cînd ai citit anunţul.“ — „Ei?“ — „Păi, fierarul putea să nu fie acasă.“ Aici sînt două motive care se întretaie — comicul autentic al anunţului şi interpretarea particulară a irlandezului, care admite, ca şi autorul anunţului, posibilitatea ca cele scrise să poată fi citite de un analfabet.

Desfăşurarea anecdotei, însă, este realizată după principiul fixării motivelor pe un anumit erou, aici în rolul de caracterizare îl joacă naţionalitatea eroului (după cum în Franţa au succes anecdotele despre gasconi, la noi sînt o mulţime de eroi regionali şi străini). O altă cale este cea a numelui eroului, fixarea motivelor pe o cunoscută personalitate istorică (în Franţa este baronul de Roquelaure, în Germania Till Eulenspiegel, în Rusia bufonul Balakiriev. Tot aici trebuie să fie trecute anecdotele despre personalităţile istorice — despre Napoleon, Diogene, Puşkin etc.). Pe măsura înşiruirii treptate a motivelor pe una şi aceeaşi persoană (pe unul şi acelaşi nume) se creează tipuri anecdotice. Analogă este provenienţa măştilor comediei italiene (Arlechino, Pierrot, Pantalone).

## 5. EXISTENŢA PROCEDEELOR DE SUBIECT

Deşi procedeele generale de constituire a subiectului în toate ţările şi la toate popoarele se remarcă prin aspectele lor comune şi se poate vorbi de o logică anume a construcţiei de subiect, totuşi procedeele concrete, combinarea lor, utilizarea lor şi parţial funcţiile lor se modi-

fică intens de-a lungul istoriei literaturii. Pentru fiecare epocă literară, pentru fiecare școală în parte este specific un anume sistem de procedee, care, în ansamblul său, reprezintă de fapt stilul (în sensul larg al cuvîntului) genului sau al curentului literar.

În acest sens, trebuie să deosebim procedeele *canonice* de procedeele *libere*. Prin procedeele canonice se înțeleg cele care sînt obligatorii pentru un gen anume și pentru o epocă anume. Sistemul cel mai riguros de procedee canonice este dat de clasicismul francez cu ale sale „unități" dramatice și cu reglementarea măruntă a diverselor forme de gen. Procedeele canonice constituie particularitățile esențiale ale lucrărilor literare din acea școală care asimilează canonul. În orice tragedie din secolul al XVII-lea locul acțiunii rămîne neschimbat și timpul se înscrie în cele 24 de ore. Toate comediile se termină cu căsătoria îndrăgostiților, tragediile cu moartea personajelor principale. Orice regulă canonică fixează un procedeu și în acest sens tot ce face parte din literatură, începînd cu selecția materialului tematic, a motivelor, a punerii lor de acord, și terminînd cu sistemul de expunere, limbajul, lexicul etc. poate să fie canonizat printr-un procedeu. A fost reglementată utilizarea unor cuvinte și interzicerea altora, alegerea unor motive și omisiunea altora etc. Procedeele canonice apar ca niște fenomene tehnice convenabile, prin forța repetiției devin canonice și, intrînd în sfera de atenție a poeticii normative, sînt fixate ca reguli obligatorii. Nici un canon însă nu poate să epuizeze și să prevadă toate procedeele necesare pentru crearea unei opere în ansamblul ei. Alături de procedee canonice există întotdeauna procedee libere, neobligatorii, individuale sub aspectul lucrărilor, scriitorilor, genurilor, curentelor etc.

Procedeele canonice de obicei se perimează. Valoarea literaturii constă în noutatea și în originalitatea ei. Tendința înnoitoare atacă de obicei tocmai procedeele canonice, tradiționale, „șablonarde" și le trece din categoria celor obligatorii în categoria celor interzise. Aceasta nu

împiedica procedeele cîndva interzise să reapară după două sau trei generații literare.

După modul în care reacționează atenția axiologică a mediului literar la diverse procedee, acestea trebuie să fie clasificate în procedee *evidente* (sesizabile) și *neevidente* (insesizabile).

Cauza evidenței procedeelor poate să aibă o dublă origine : excesiva lor învechire și excesiva lor noutate. Procedeele perimate, vechi, arhaice sînt evidente ca o reminiscență sîcîitoare, ca un fenomen care și-a pierdut sensul și care continuă să existe prin forța inerției, ca un corp mort printre ființe vii. Dimpotrivă, noile procedee uimesc prin neobișnuit, mai ales dacă sînt luate dintr-un repertoriu interzis pînă atunci (de pildă, prezența vulgarismelor în poezia înaltă). În aprecierea evidenței sau neevidenței procedeului nu trebuie niciodată să scăpăm din vedere perspectiva istorică. Pentru noi limba lui Pușkin apare ca un fenomen rotund și aproape că nu-i observăm particularitățile ; contemporanii săi au fost, însă, frapați de ciudatul amestec de slavonisme și de vorbire populară și pentru contemporanii săi Pușkin era inegal și pestriț. Aprecierea evidenței unui procedeu poate fi dată numai de un contemporan. Stridența construcției lucrărilor simboliștilor, care i-a șocat pe conservatorii literari pînă prin 1907—1909, nu mai este sesizată de fel de noi, care sîntem, dimpotrivă, dispuși să remarcăm șabloane și clișee în primele poezii ale lui Balmont și Briusov.

În raport cu evidența procedeelor utilizate, există două maniere literare deosebite. Prima, caracteristică pentru scriitorii secolului al XIX-lea, se remarcă prin disimularea procedeului. Tot sistemul de motivări este făcut în așa fel încît procedeele scriitoricești să fie mai neobservate, mai „naturale“, ca materialul literar să fie dezvoltat cît mai disimulat. Dar asta nu e decît o manieră și nu este deloc o lege estetică. Acestei maniere îi este opusă o alta, care nu se îngrijește de disimularea procedeului și adesea caută să-l facă mai evident, mai pal-

pabil. Astfel, dacă un scriitor întrerupe vorba personajului și se justifică prin faptul că n-a auzit sfîrșitul discuției, iar cu o pagină înainte de asta comunica gîndurile cele mai intime ale aceluiași erou, în cazul acesta nu avem de-a face cu o motivare realistă, ci cu o demonstrare a procedeului sau, cum se mai spune, cu *dezvăluirea procedeului.* Pușkin scrie așa în capitolul IV din *Evgheni Oneghin* :

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы розы :
На вот, возьми ее скорей)[1].

Aici avem de-a face cu o evidentă și conștientă *dezvăluire* a procedeului de rimă.

În futurismul timpuriu (la Hlebnikov) și în literatura contemporană dezvăluirea procedeului a devenit tradițională (v. numeroase exemple de dezvăluire a construcției subiectului în povestirile lui Kaverin *).

În cadrul unei literaturi care apelează la dezvăluirea procedeului trebuie să remarcăm lucrările care dezvăluie un procedeu *străin,* tradițional sau specific pentru un alt scriitor. Dacă dezvăluirea procedeului va fi realizată într-o interpretare comică, rezultă o *parodie.* Funcțiile parodiilor sînt diverse. De obicei este vorba de ridiculizarea unei școli literare adverse, desființarea sistemului ei de creație, „demascarea“ ei. Literatura parodică este extrem de vastă. E tradițională pentru dramaturgie, unde fiecare piesă cît de cît remarcabilă genera imediat o parodie.

Parodia presupune întotdeauna ca fundal, care se constituie într-un sistem de referințe, o altă lucrare literară (sau un întreg grup de lucrări literare). Printre povestirile lui Cehov poate fi depistată o cantitate remarcabilă de parodii literare.

---

[1] Și iată a început să scîrțîie gerul / Și să-și aștearnă argintul pe cîmpii... / (Cititorul așteaptă rima — roze : / Ei bine, ia-o mai repede).

Uneori parodia nu urmărește scopuri satirice și se dezvoltă ca o artă liberă a procedeului dezvăluit. Astfel, sternianismul de la începutul secolului al XIX-lea reprezintă o școală care s-a dezvoltat din parodie privită ca o artă în sine. În literatura contemporană procedeele sterniene reapar și capătă o mare răspîndire (o caracteristică interversiune a capitolelor, digresiuni care nu se mai termină scrise apropo de cel mai neînsemnat pretext, încetinirea acțiunii etc.).

Sursa dezvăluirii procedeului constă în faptul că evidența procedeului se justifică numai atunci cînd este făcută conștient. Sesizarea unui procedeu mascat de autor provoacă o impresie comică ce nu avantajează deloc lucrarea. Prevenind aceasta, autorul își dezvăluie procedeul.

Prin urmare, procedeele se nasc, trăiesc, îmbătrînesc și dispar. Pe măsura utilizării lor, procedeele se automatizează, își pierd funcția și eficiența. Ca să se anuleze efectul de automatizare, procedeul este înnoit printr-o altă funcție și o altă înțelegere. Înnoirea procedeului este analogă cu utilizarea într-o accepție nouă și într-o semnificație nouă a unui citat dintr-un autor vechi.

# GENURILE LITERARE

ÎNTR-O LITERATURĂ vie observăm o grupare permanentă a procedeelor, în cadrul acestei grupări procedeele se constituie în sisteme care coexistă, care, însă, se aplică în lucrări diferite. Are loc o mai mult sau mai puţin netă diferenţiere a lucrărilor literare, în funcţie de procedeele utilizate. Diferenţierea procedeelor se realizează parţial datorită unei anume înrudiri intime a diverselor procedee uşor combinabile între ele (diferenţierea naturală), a scopului propus, a destinaţiei şi a condiţiilor de receptare a lucrărilor (diferenţierea literar-existenţială), a imitării vechilor lucrări şi a tradiţiilor generate de ele (diferenţierea istorică). Procedeele de construcţie se grupează în jurul unor procedee evidente. Astfel se constituie clasele sau genurile de opere, caracterizate prin faptul că în cadrul procedeelor fiecărui gen în parte observăm o grupare specifică, pentru genul dat, a procedeelor în jurul acestor procedee palpabile sau *indicii ale genului.*

Indiciile genului pot fi diverse şi raportabile la orice aspect al unei lucrări artistice. Este suficient să apară o nuvelă care să aibă succes (o nuvelă detectivă, de pildă, „poliţistă") ca să se creeze o întreagă literatură de imitaţie, să se creeze un gen nuvelistic al cărui indiciu principal să fie dezlegarea de către un poliţist a unei crime, deci o temă anume. Genurile tematice sînt frecvente în literatura fabulativă. Pe de altă parte, în lirică apar genuri în care tematica implicată se justifică prin faptul adresării epistolare — genul scrisorilor, indiciul cărora nu este tema, ci motivarea implicării temelor. În sfîrşit, utilizarea vorbirii în proză şi în versuri creează genurile prozaice şi poetice, destinarea lucrării — pentru lectură sau pentru

interpretare scenică — creează genurile dramatice și narative etc.

Indiciile genului, adică procedeele care organizează compoziția unei opere, sînt niște procedee *dominante*, care-și subordonează toate celelalte procedee necesare pentru crearea unui ansamblu artistic. Procedeul dominant, conducător, se mai numește uneori și *dominantă*. Totalitatea dominantelor este cea care reprezintă momentul definitoriu al formării genurilor.

Indiciile sînt diverse, ele se întretaie și nu creează posibilitatea unei clasificări logice a genurilor după un criteriu fix.

**Genurile trăiesc și se dezvoltă.** O cauză primordială oarecare a făcut ca o serie de lucrări să se constituie într-un gen anume. Lucrările de mai tîrziu sînt raportate, prin asociere sau disociere, la lucrările care aparțin genului dat. Genul se îmbogățește cu lucrări noi care se alătură la lucrările existente. Cauza care a generat genul poate să dispară, indiciile fundamentale ale genului pot să sufere treptat niște modificări, genul, însă, va continua să trăiască *genetic*, prin forța orientării naturale, prin obișnuința atașării operelor noi la genurile existente. Genul trece printr-o evoluție și uneori printr-o revoluție netă. Și totuși, prin forța raportării lucrărilor la genurile existente, denumirea genului se păstrează, în pofida modificărilor radicale care au loc în construcția lucrărilor asimilate genului dat. Romanul cavaleresc medieval și romanul contemporan al lui Andrei Bielîi și al lui Pilneak nu pot avea nici un fel de trăsături comune, și, totuși, romanul contemporan a apărut în consecința evoluției lente, multiseculare a vechiului roman. Baladele lui Jukovski și baladele lui Tihonov sînt niște lucruri complet deosebite, între ele există însă o relație genetică și cele două tipuri de balade pot fi legate între ele prin fenomene intermediare, care demonstrează o trecere lentă a unei forme într-o altă formă.

Uneori genul se dezmembrează. Astfel, în literatura secolului al XVIII-lea, comedia s-a dezmembrat în come-

dia pură şi în „comedia lacrimogenă“, din care s-a dezvoltat drama actuală. Pe de altă parte, asistăm în permanenţă la apariţia unor genuri noi din dezmembrarea celor vechi. Astfel, din dezmembrarea poemului descriptiv şi epic din secolul al XVIII-lea a apărut la începutul secolului al XIX-lea un gen nou, cel al poemului liric sau romantic („byronian“). Procedeele migratoare şi neunificate într-un sistem pot să-şi găsească un fel de „focar“ — un procedeu nou care să le reunească, să le concentreze într-un sistem, şi acest procedeu unificator poate să devină indiciul evident al unui gen nou.

În istoria schimbării genurilor trebuie să remarcăm un fenomen curios : gradarea genurilor de obicei o realizăm în funcţie de caracterul lor „înalt“, în funcţie de semnificaţia lor literară şi culturală. Oda solemnă din secolul al XVIII-lea în care se preamăreau marile evenimente politice aparţinea genului înalt, iar povestioara amuzantă, nepretenţioasă şi nu întotdeauna decentă aparţinea genului minor.

În procesul de schimbare a genurilor este interesant faptul că există o permanentă eliminare a genurilor înalte de către cele inferioare. Şi aici se poate face o paralelă cu evoluţia socială, în cadrul căreia clasele dominante „înalte“ sînt eliminate treptat de straturile democratice, „joase“ — magnaţii feudali de nobilimea măruntă, aristocraţia în ansamblul ei de burghezie etc. Eliminarea genurilor înalte de către cele inferioare se realizează prin două modalităţi : 1) Deplina dispariţie a genului înalt. Aşa a dispărut în secolul al XIX-lea oda şi epopeea secolului al XVIII-lea. 2) Pătrunderea în genul înalt a procedeelor genului minor. Aşa au pătruns în poemul epic al secolului al XVIII-lea elemente ale poemelor parodice şi satirice, realizîndu-se forme de tipul poemului *Ruslan şi Ludmila* de Puşkin. Aşa s-au petrecut lucrurile şi în Franţa cînd în anii '20 din secolul al XIX-lea au pătruns în înalta tragedie clasică procedee ale comediei, realizîndu-se tragedia romantică, aşa s-a întîmplat şi cu futurismul contemporan, în care au pătruns elemente ale liricii

minore (umoristice), permiţînd o recrudescenţă a unor forme înalte dispărute, oda şi epopeea (la Maiakovski). Acelaşi lucru poate fi remarcat şi în proză, în cazul lui Cehov — care a avut ca punct de plecare revistele umoristice. Un simptom tipic pentru genurile inferioare îl constituie tratarea comică a procedeelor. Pătrunderea procedeelor genurilor inferioare în cele înalte este însoţită de faptul că procedeele utilizate pînă acum doar pentru crearea efectelor comice capătă o funcţie nouă, nelegată în nici un fel de comic. În aceasta constă esenţa înnoirii procedeului*.

Astfel, rima dactilică, după o mărturie a lui Vostokov** din 1817, era considerată de contemporanii săi bună „doar în opere glumeţe, permise cîteodată în vederea amuzamentului", ca după douăzeci şi ceva de ani, după experienţa şcolii lui Jukovski, să apară poezia lui Lermontov *În clipa grea a vieţii,* în care n-a mai văzut nimeni nimic glumeţ şi nici compus pentru amuzament. Rima de calambur, care are la Minaev tot o funcţie comică, îşi pierde calitatea comică la Maiakovski.

Acelaşi lucru se întîmplă şi cu alte procedee. Dacă la Sterne dezvăluirea construcţiei de subiect mai este încă un procedeu comic sau unul la care se mai simte originea comică, la sternieni acest lucru dispare şi dezvăluirea procedeului apare ca un procedeu perfect logic al construcţiei de subiect.

Procesul „canonizării genurilor inferioare", deşi nu este o lege universală, este totuşi într-atît de tipic, încît istoricul literaturii, căutînd izvoarele unui fenomen literar, este de regulă obligat să se adreseze nu genurilor înalte, ci celor inferioare. Aceste fenomene minore, „joase", care există în straturile şi genurile literare relativ puţin remarcate, sînt canonizate de marii scriitori în sfera genurilor înalte şi servesc drept sursă pentru efecte estetice noi, neaşteptate şi profund originale. O perioadă de înflorire literară este precedată de un proces lent de acumulare a mijloacelor de înnoire a literaturii în straturile ei inferioare, nerecunoscute. Apariţia „geniului" este întotdeauna

o revoluţie literară sui-generis, o detronare a canonului care a fost dominant şi o instaurare a procedeelor subordonate pînă atunci. Dimpotrivă, urmaşii tendinţelor literare înalte, care repetă conştiincios exemplul marilor lor dascăli, reprezintă de obicei tabloul puţin atrăgător al *epigonismului*. Epigonii, repetînd o perimată combinaţie a procedeelor, o transformă dintr-una originală şi revoluţionară într-una şablonardă şi tradiţională şi prin aceasta distrug, cîteodată, pentru multă vreme, în contemporanii lor capacitatea de a simţi forţa estetică a acelor modele, pe care le imită ; epigonii îşi discreditează profesorii. Astfel, atacurile de la începutul secolului al XIX-lea îndreptate împotriva dramaturgiei lui Racine se explică pe de-a întregul prin faptul că toată lumea a fost sătulă şi plictisită de procedeele lui Racine datorită reproducerii lor umile în literatura prea puţin talentată a clasicilor tardivi.

Întorcîndu-ne la noţiunea de gen ca o grupare determinată genetic de lucrări literare, unite printr-o comunitate a sistemului de procedee, organizate în jurul procedeelor-indicii dominante, observăm că nu se poate face nici o clasificare logică şi fermă a genurilor. Delimitarea lor este întotdeauna istorică, adică este justificată numai pentru un moment istoric determinat ; în afară de asta, delimitarea lor se realizează concomitent după mai multe criterii, criteriile unui gen putînd fi de o cu totul altă natură decît simptomele unui alt gen, pot să nu se excludă logic unul pe altul, şi, doar, prin forţa conexiunii naturale a procedeelor de compoziţie, să fie cultivate în genuri diferite.

Studierea genurilor trebuie să fie făcută descriptiv şi clasificarea logică să fie înlocuită de o clasificare auxiliară, ţinînd seama doar de comoditatea încadrării materialului în diverse limite.

Trebuie să remarcăm de asemenea că clasificarea genurilor este complexă. Lucrările se grupează în clase mari, care la rîndul lor se diferenţiază în specii şi subspecii. În acest sens, trecînd în revistă scara genurilor, vom trece de la genurile abstracte la cele concrete („ poemul byro-

nian“, „nuvela cehoviană“, „romanul balzacian“, „oda religioasă“, „poezia proletară“) şi chiar la lucrări izolate.

Vom face o scurtă trecere în revistă a genurilor în funcţie de trei clase esenţiale — genurile dramatice, genurile lirice şi genurile narative. Aceste clase organizate natural, deşi nu exclud posibilitatea interferenţei (în drama lirică este posibilă naraţiunea, ca în drama în versuri a lui Byron, de pildă), determină totuşi în mare, în epoci istorice diferite, diviziunea literaturii în trei clase.

## 1. GENURILE DRAMATICE

Literatura dramatică se caracterizează prin adaptarea ei pentru interpretarea scenică. Indiciul ei fundamental îl constituie destinarea pentru spectacolul teatral. De aici reiese imposibilitatea unei depline izolări a studiului lucrărilor dramatice de studiul realizării teatrale, după cum reiese şi dependenţa formelor ei de formele realizării scenice.

Realizarea spectacolului se compune din jocul actorilor şi din mediul scenic înconjurător (decorurile). Jocul actorilor se compune din vorbire şi mişcare.

Vorbirea pe scenă poate fi monologală şi dialogală. Monologul se numeşte vorbirea actorului făcută în absenţa altor personaje, adică o vorbire care nu este adresată nimănui. Cu toate acestea, în practica spectacolului prin monolog se înţelege şi o intervenţie extinsă, chiar dacă este pronunţată în prezenţa altor personaje şi este adresată cuiva. Monologurile de acest soi implică confesiuni intime, naraţiuni, propovăduiri sentenţioase etc.

Dialogul este schimbul de replici între două personaje. Conţinutul dialogului sînt întrebările şi răspunsurile, disputele etc. În timp ce monologul cu adresă (pronunţat în prezenţa altor personaje) face întotdeauna oarecum abstracţie de personalitatea ascultătorului şi este adresat de regulă mai multor personaje şi nu unuia singur, dialogul are în vedere confruntarea nemijlocită a doi interlocutori.

Noţiunea de dialog este extinsă şi asupra convorbirilor încrucişate, purtate între două şi mai multe persoane, un fenomen caracteristic pentru noua dramă. În vechea dramă se cultiva cu preponderenţă dialogul pur — o discuţie între două personaje.

Intervenţiile separate, scurte ale interlocutorilor, din care se compune dialogul, se numesc *replici*. O replică dezvoltată frizează monologul, deoarece o vorbire neîntreruptă presupune un ascultător pasiv, care nu face decît să asculte, şi construirea vorbirii se apropie de cea monologală, în care tematica vorbirii se dezvoltă independent, şi nu din încrucişarea motivelor lansate de interlocutorii care participă la dialog.

Intervenţiile verbale sînt însoţite de joc, adică de mişcare. Orice pronunţare a cuvintelor este însoţită de o mimică, de un joc al muşchilor faciali, care se armonizează cu conţinutul emoţional al intervenţiei rostite. Mimica expresivă poate să fie uneori un echivalent (o substituire) a vorbirii. Astfel, anumite mişcări ale capului sau ale mîinilor pot să exprime fără nici un cuvînt afirmaţia, negarea, acordul, dezacordul, frămîntări sufleteşti etc. O întreagă reprezentare scenică poate fi construită doar pe mimică (pantomima). În film, jocul mimicii constituie baza compoziţiei tematice în aşa-numitele „drame psihologice“ *.

Alături, însă, de mişcările expresive, jocul actorilor poate să reproducă acţiuni existenţiale. Pe scenă personajul mănîncă, bea, se bate, omoară, moare, fură etc. Aici nu mai este vorba de un joc expresiv, ci de unul tematic şi fiecare acţiune scenică de acest gen constituie un motiv independent, implicat în fabula reprezentării scenice la acelaşi nivel cu vorbele personajelor.

Spectacolul este completat de decoruri, de recuzită, adică de fenomene moarte, care participă la acţiune. Aici îşi pot avea rolul său lucrurile (recuzite în sensul propriu al cuvîntului), ambianţa camerelor, mobila, unele obiecte necesare pentru spectacol (arme etc.) şi aşa mai departe. Alături de aceste obiecte în spectacol sînt introduse şi

așa-zisele efecte vizuale, de pildă efecte de lumină : revărsarea zorilor, aprinderea și stingerea lămpii, răsăritul soarelui. lumina lunii etc. ; efecte auditive : tunetul, zgomotul ploii, soneriile, împușcăturile, în general orice sunet, cîntatul la diverse instrumente și altele. Pot fi realizate și efecte olfactive, utilizate de altfel foarte rar în spectacole, cum ar fi mirosul de tămîie în reproducerea unei slujbe religioase etc.

O lucrare literară adaptată pentru acest mod de reproducere este o lucrare dramatică.

Textul unei lucrări dramatice se compune din două părți — *replicile eroilor,* care sînt date integral, așa cum trebuie să fie pronunțate, și *remarcile,* care conțin indicații pentru conducătorul spectacolului, pentru regizor, în legătură cu mijloacele scenice care trebuie să fie utilizate pentru realizarea speotacolului.

În cadrul remarcilor trebuie să deosebim indicațiile de decor și ambianță și remarcile de interpretare, prin care se indică acțiunile, gesturile și mimica diverselor personaje.

Textul replicilor constituie singurul aspect literar al lucrării dramatice. Remarcile au o funcție auxiliară de informare a actorilor și a regizorului cu privire la intenția artistică și din această cauză sînt expuse într-un limbaj simplu, cel mai adesea în proză. Sînt rare cazurile cînd vedem o utilizare a stilului artistic în remarci, cu scopul unei mai mari forțe de convingere emoțională a indicațiilor.

O lucrare scrisă într-o formă compusă din vorbirea personajelor și din remarci este o lucrare care aparține „formei dramatice". Aceasta se extinde și asupra acelor lucrări care apelează la asemenea formă, fără să intenționeze o interpretare scenică *(Nedivina comedie,* fragmente din *Țiganii).*

Trebuie spus că în general forma dramatică nu constituie încă o dovadă a posibilității unei interpretări scenice. La forma dramatică se apelează adesea fără nici o intenție cu privire la spectacol ; pe de altă parte, aproape

orice lucrare dramatică destinată pentru scenă, autorul o tipărește *pentru lectură*. Dar condițiile lecturii și ale spectacolului sînt cu totul diferite. În timpul lecturii nu aflăm indicații suplimentare realizate în consecința jocului actoricesc, a interpretării regizorale și a concretizării acțiunii decît prin intermediul unor remarci cu totul imperfecte și neînsemnate. *

Pe de altă parte, în timpul lecturii textului dramatic nu sîntem legați de ritmul spectacolului, care determină o tensiune mai mare sau mai mică a dezvoltării acțiunii.

Deosebirea dintre lectură și spectacol determină în general deosebirea esențială dintre textul destinat pentru scenă și textul destinat pentru spectacol. Devine limpede de ce la scriitorii dramaturgi cu experiență ne întîlnim de obicei cu existența unei variante scenice diferite și a unei variante literare diferite. Varianta scenică se remarcă de obicei prin reducerea textului și uneori printr-o altă planificare a sa. Varianta scenică reprezintă o confruntare a literaturii cu scena, a autorului cu regizorul. Regizorii fac de obicei o serie de modificări în textul literar, plecînd de la interesele spectacolului.

Studierea variantelor scenice, a construcției lor specifice etc. aparțin istoriei și teoriei teatrului. Pe noi ne interesează elementele scenice în măsura în care determină construirea textului dramatic.

Interesele scenei necesită o împărțire a materialului. Părțile mari ale lucrării dramatice reprezintă acte. Actul este o parte interpretată neîntrerupt pe scenă, într-o legătură compactă a replicilor și a jocului actoricesc. Actele sînt despărțite între ele de pauze. Împărțirea în acte a apărut în consecința diverselor împrejurări. În primul rînd, actul este o unitate adoptată la limita psihologică a atenției neobosite a spectatorului. Un act care ține aproximativ 30—40 de minute satisface, desigur, această condiție. Este vorba, însă, și de o necesitate tehnică a întreruperii spectacolului în vederea schimbării decorurilor, a costumelor, care la rîndul lor generează pauzele. Alături de aceste cauze de ordin mecanic funcționează și

cele de ordin tematic. Fiecare act realizează o unitate tematică finită a lucrării, fiecărui act îi este proprie o izolare tematică.

Trebuie să remarcăm că uneori, în funcţie de spectacol, este necesară schimbarea decorurilor (lăsarea cortinei) înăuntrul actului. Aceste fragmente se numesc tablouri. Nu există o delimitare precisă, principială între tablouri şi acte şi deosebirea dintre ele este pur tehnică (de obicei între tablouri este o pauză scurtă şi spectatorii nu-şi părăsesc locurile).

Înăuntrul actului diviziunea se realizează în funcţie de intrările şi ieşirile personajelor. Acea parte a actului în care nu se schimbă personajele de pe scenă se numeşte scenă. [1]

Scena se împarte direct în replici.

Particularitatea dezvoltării fabulative a lucrării dramatice constă în faptul că acţiunea are loc în faţa spectatorilor, adică momentele de cea mai mare importanţă a fabulei sînt dezvoltate pînă la împlinirea lor, autorul fiind în această situaţie limitat de loc şi de timp. Şi locul şi timpul coincid aproximativ cu locul şi acţiunea spectacolului, se presupune, deci, că în limitele unui act personajele nu ies dincolo de spaţiul scenic şi acţiunea consumă timpul cît durează reprezentarea actului. Numai pauzele creează posibilitatea schimbării locului şi a scurgerii unui timp nelimitat. În afară de asta, aproape totul trebuie să se petreacă în faţa spectatorilor şi să se comunice cît mai puţin despre cele petrecute dincolo de scenă. Toate aceste reguli sînt aproximative, adică spaţiul scenic poate să fie presupus mult mai mare decît este în realitate, timpul spectacolului poate să nu coincidă deloc cu timpul consumat în fabulă (nu se va întîmpla nimic deosebit, de pildă, dacă ceasul de pe scenă va bate orele după fiecare 15 minute), după cum eroii pot povesti o mulţime de lucruri. Dar toate aceste derogări

---

[1] În textul original, Tomaşevski îşi expune punctul de vedere faţă de 3 termeni ruseşti : „sţena", „iavlenie" şi „kartina", ceea ce nu prezintă importanţă pentru cititorul român (n.t.).

de la principiul dramatic („convenţiile scenice") sînt limitate de tradiţia teatrală şi pot, printr-o excesivă încălcare a iluziei, să distrugă efectul teatral.

În afară de aceasta, tematica fabulei se dezvoltă aproape exclusiv în dispute, fapt pentru care există un sistem complicat de motivare a dialogului, sistem care justifică iluzia unei necesităţi a acestui dialog pe scenă.

Factura dramatică exclude cu desăvîrşire posibilitatea unei povestiri abstracte, ceea ce îngustează sensibil sfera temelor tratate în dramă şi creează un caracter specific motivelor implicate (orice motiv poate să constituie un obiect al discuţiei.)

Timpul limitat al spectacolului (2—3 ore) nu permite să fie introduse şiruri lungi de evenimente : înghesuind un mare număr de evenimente care să se schimbe unul pe altul, autorul ar „omorî" ritmul spectacolului, deoarece n-ar da posibilitate fiecărui eveniment să se dezvolte într-un ritm mai mult sau mai puţin firesc. Pe de altă parte, o linie unică a fabulei ar micşora ritmul şi ar slăbi interesul. Pentru umplerea scenei cu acţiune se introduce un fir fabulativ paralel sau chiar cîteva fire paralele sau, altfel spus, cîteva intrigi paralele. Cît timp în limitele unui fir fabulativ paralel are loc „pregătirea" unei peripeţii curente, acţiunea se umple cu evenimente ale unei alte linii de intrigă. Astfel, în locul unei evoluţii consecvente a motivelor, factura dramatică apelează adesea la dezvoltarea paralelă a unei fabule complexe.

Trebuie să ţinem seama şi de dificultăţile tehnice ale interversiunilor temporale ale subiectului. În procesul evoluţiei subiectului, aceste dificultăţi pot fi surmontate numai cu ajutorul unor procedee speciale, despre care vom vorbi mai tîrziu.

Prezenţa pe scenă a unor oameni vii cu modul lor de a vorbi ne obligă să ne oprim asupra rolului lor individual. Pentru literatura dramatică este caracteristică grija pentru concretizarea imaginii spirituale a eroului, pentru „dezvoltarea caracterului". În tradiţia interpretării actoriceşti din secolul al XIX-lea, această „tipizare", adică o

motivare consecventă a replicilor şi a faptelor personajului, se considera ca o condiţie care asigura succesul piesei pe scenă.

Evident, tot ce s-a spus pînă acum nu este aplicabil la toate lucrările dramatice. În general, dezvoltarea tehnicii dramatice trebuie să se desfăşoare paralel cu dezvoltarea stilului scenic.

Din punctul de vedere al literaturii dramatice, trecem acum printr-o grea criză a artei scenice. Procedeele teatrale se schimbă rapid. Regia face să evolueze şi să revoluţionarizeze sistemele de reprezentaţie. Am trecut prin perioada pasiunii pentru reprezentaţii pe „scena goală", pentru „desfiinţarea rampei", acum se face pasiune pentru decorurile constructiviste şi pentru interpretări excentrice (în locul nu chiar aşa de vechiului recitativ liric în stilul maeterlinckian). Dramaturgia, însă, nu reuşeşte să ţină pasul cu regizorul. N-a trecut prea multă vreme de cînd Ibsen, Cehov, Maeterlinck mergeau mînă în mînă cu reformarea scenei şi regizorul abia reuşea să ţină pasul cu autorul. Acum autorul a rămas în urma regizorului. Avem o scenă nouă, dar nu avem o dramaturgie nouă.

Clasificînd genurile dramatice am putea să grupăm lucrările întîi de toate în cele scrise în proză şi în cele scrise în versuri, dar pentru dramă acest criteriu nu este definitoriu. Procedeele compoziţionale sînt aproximativ aceleaşi atît pentru drama în versuri, cît şi pentru cea în proză, deoarece forma ritmică a vorbirii afectează doar structura diverselor replici, mai rar a dialogului, şi are o slabă influenţă asupra structurii fabulei şi a subiectului, poate doar în sensul că influenţează ritmul spectacolului. Trebuie să ţinem cont de faptul că drama contemporană s-a dezvoltat din drama în versuri şi trecerea treptată de la formele în versuri la cele în proză a contribuit la unitatea facturii compoziţionale.

În momentul iniţial al dramei contemporane (secolul al XVII-lea — clasicismul francez) drama se împărţea în tragedie şi comedie. Indiciile determinante ale tragediei au fost — eroii istorici (de obicei eroii Greciei şi ai Romei şi mai ales eroii războiului troian), o tematică

„înaltă“, un deznodămînt „tragic“ (adică nefericit — de regulă, moartea eroilor). Particularitatea facturii o constituia preponderența monologului, ceea ce în cazul vorbirii în versuri genera un stil special al declamării teatrale. Jocul în sensul larg al termenului lipsea cu desăvîrşire.

Tragediei i se opunea comedia, care-şi alegea o tematică contemporană, episoade „inferioare“ (adică cele care provocau rîsul), un deznodămînt fericit (nunta era cazul cel mai tipic). În comedii prepondera dialogul şi din această cauză era importantă realizarea de ansamblu a jocului actoricesc, „spiritul de trupă“, şi nu numai marile calități ale diverşilor interpreți, cum se întîmpla în tragedie. În afară de asta, în comedie era o densă țesătură interpretativă, care cerea o mare mişcare a personajelor.

În secolul al XVIII-lea numărul genurilor s-a mărit. Alături de genurile teatrale severe sînt promovate genurile minore, „de bîlci“, comedia bufă italiană, vodevilul, parodia etc. Genurile acestea constituie sursele acelor fenomene contemporane cum sînt farsa, grotescul, opereta, miniatura. Comedia se dezmembrează generînd „drama“, adică o piesă cu o tematică contemporană curentă, dar fără caracteristicul „comic“ de situație („tragedia burgheză“ sau „comedia lacrimogenă“). Spre sfîrşitul secolului cunoaşterea dramaturgiei shakespeariene influențează factura tragediei. Romantismul de la începutul secolului al XIX-lea introduce în tragedie procedeele constituite ale comediei (prezența jocului actoricesc, o mai mare complexitate a personajelor, preponderența dialogului, un vers mai liber care pretindea o declamare mai joasă), începe să-l studieze şi să-l imite pe Shakespeare şi teatrul spaniol, desființează canonul tragediei care a proclamat cele trei unități (unitatea de loc, adică neschimbarea decorurilor [1], unitatea de timp, sau regula celor 24 de ore, care

[1] De altfel, regula unității de loc admitea unele derogări de la o formă atît de severă ; se admitea ca acțiunea să treacă într-un alt loc, dar în nişte limite foarte înguste, de pildă, în limitele unei clădiri (camere diferite) sau ale domeniului (de ex., parcul, pădurea afiliate castelului) etc.

cerea ca timpul fabulei să nu depăşească o zi şi o noapte, şi unitatea de acţiune, o regulă cu totul lipsită de conţinut şi pe care fiecare autor o comenta în felul său) *.

În secolul al XIX-lea drama elimină cu hotărîre celelalte genuri, consonînd cu evoluţia romanului psihologic şi de gen. Moştenitoare ale tragediei sînt cronicile istorice (de felul *Trilogiei* lui Alexei Tolstoi sau al cronicilor lui Ostrovski). La începutul secolului s-a bucurat de o mare popularitate melodrama (de genul celei a lui Ducange, *30 de ani sau viaţa unui jucător*, reprezentată pînă astăzi. În anii '70 şi '80 s-au făcut încercări pentru crearea unui gen special al basmelor sau al feeriilor dramatice de montări fastuoase (v. *Fata de zăpadă* a lui Ostrovski).

În general, pentru secolul al XIX-lea este caracteristic amestecul genurilor şi desfiinţarea unor graniţe ferme între ele. În paralel se observă o decădere lentă, dar inexorabilă a tehnicii scenice [1]. Se pare că abia acum ne aflăm în pragul unei noi înfloriri a artei scenice, deoarece există o intensificare a interesului artistic pentru teatru.

Să trecem la problema construirii subiectului dramatic.

1. EXPOZIŢIA. Expoziţia, ca şi orice altceva, se realizează în dramă sub forma dialogului. De aici apare necesitatea ca la începutul dramei să fie speculată o situaţie care să justifice posibilitatea unor povestiri amănunţite. Într-o dramă primitivă asta se obţinea prin introducerea prologului, în sensul vechi al termenului, adică a unui actor care expunea înainte de spectacol situaţia iniţială a fabulei. Odată cu întronarea principiului motivării realiste, prologul a fost implicat în dramă şi rolul său a fost interpretat de unul din personaje. Ca şi orice altă expoziţie de fabulă, şi cea dramatică poate să fie simplă şi încetinită, directă şi indirectă. În expoziţia dramatică

---

[1] Astfel în secolul al XIX-lea actorii au uitat arta pronunţării versurilor în urma eliminării repertoriului în versuri de către cel în proză.

trebuie să evidenţiem expoziţia ambianţei — comunicarea despre mediul existenţial şi despre împrejurările auxiliare care determină acţiunea ; expoziţia caracterelor, realizate prin caracterizarea lăuntrică (trăsăturile tipice ale eroilor) sau exterioară, emoţională (racordarea afecţiunii spectatorilor la eroii piesei) ; expoziţia relaţiilor între personaje.

Expoziţia este facilitată de afiş care indică numele personajelor, legăturile lor de rudenie sau existenţiale („soţia“, „fiica“, „servitorul“, „iubitul“, „prietenul“ etc.), ca şi locul şi epoca acţiunii. Întrucît prin numele tradiţional-dramatice se şi realizează masca eroilor (în comedii prin nume semnificative, în tragedii prin numele personajelor istorice), restul de expoziţie realizată prin replici nu face decît să completeze informaţia dată de afiş. Nu trebuie să scăpăm din vedere faptul că autorii mizează adesea pe o cunoaştere prealabilă a afişului de către spectatori şi din această cauză nu trebuie să dispreţuim rolul compoziţional al afişului într-o lucrare dramatică.

Uneori expoziţiei i se dedică un act întreg, rupt de subiect de un interval mai mare sau mai mic de timp. Un asemenea act, care dă un fel de *Vorgeschichte* al eroilor, poartă numele de *prolog* în sensul contemporan al cuvîntului.

Procedeele directe ale compoziţiei sînt următoarele : povestirea (motivată, de pildă, prin introducerea unui personaj sosit chiar atunci sau prin comunicarea unei taine ascunse pînă-n ultima clipă, printr-o amintire etc.) mărturisirea, autocaracteristica (în forma unor confesiuni amicale, de pildă). Procedeele indirecte sînt aluziile, informaţiile ocazionale (pentru „pedalare“, adică pentru atragerea atenţiei), aceste motive ale aluziilor indirecte se repetă sistematic. În dramă repetiţia este un procedeu de intensificare, ca şi sublinierea replicilor prin efecte de interpretare actoricească. În funcţie de alegerea unui anumit tip de debut ne întîlnim cu diverse abordări ale dramei.

Nu trebuie omis nici cazul destul de frecvent al falsei expoziţii, care urmăreşte să distragă atenţia de la miş-

carea fabulativă directă, ce se dezvăluie brusc în momentele de maximă tensiune.

Din cauza dificultății pe care o prezintă o motivare realistă a expoziției dramatice, există o cantitate relativ limitată de procedee scenice pentru expoziție, care se repetă cu regularitate. Astfel, pentru Ostrovski și pentru școala lui este caracteristică expoziția dată în dialogul dintre servitori *(Nu te sui în sania altuia, Fata fără zestre, Înrobitele, Luminează, dar nu-ncălzește, Toana).*

2. INTRIGA. Intriga, adică introducerea motivului dinamic care determină dezvoltarea fabulei, trebuie să fie privită independent de expoziție. În dramă intriga nu este de obicei incidentul inițial care duce la un șir lung de situații succesive, ci obiectivul care determină întregul mers al dramei. O intrigă tipică este dragostea eroilor în fața căreia se ridică niște obstacole. În mod obligatoriu intriga „consună" cu deznodămîntul. În deznodămînt se dă rezolvarea obiectivului intrigii. Intriga poate fi dată în cadrul expoziției, poate fi, însă, și împinsă înăuntrul piesei. Uneori cîteva acte sînt umplute cu episoade auxiliare, care joacă rolul unei expoziții indirecte și a dezvăluirii caracterelor, și numai în mijlocul piesei are loc introducerea primului motiv dinamic al fabulei.

3. DEZVOLTAREA ACȚIUNII. În general în literatura dramatică ne întîlnim cu descrierea surmontării obstacolelor. Un mare rol în acest sens îl joacă *motivele necunoașterii,* care înlocuiesc scurgerea timpului din subiectul epic. Rezolvarea necunoașterii sau a *recunoașterii* creează posibilitatea ca motivul să fie introdus și comunicat cu întîrziere, în funcție de evoluția timpului de fabulă.

De obicei sistemul de necunoaștere e complicat. Uneori spectatorul nu cunoaște cele întîmplate și cunoscute de personaje, de cele mai multe ori se întîmplă invers — spectatorul cunoaște lucrurile care se presupun a fi cunoscute de un personaj sau de un grup de personaje (cf. rolul lui Hlestakov din *Revizorul,* dragostea dintre Sofia și Molcialin din *Prea multă minte strică.* În piesa contem-

porană a lui Tretiakov *Măştile antigaz*, necunoaşterea afectează conţinutul lăzilor care se află pe scenă : nu se ştie dacă lăzile conţin măştile antigaz sau vin). Pentru dezlegarea acestor enigme sînt caracteristice motivele ascultărilor secrete, ale interceptării scrisorilor etc.

4. SISTEMUL DE REPLICI. Într-o dramă clasică motivele dialogurilor sînt etalate cu totul deschis. Astfel pentru introducerea motivelor legate de fenomenele petrecute dincolo de scenă apăreau *solii*. Pentru mărturisiri se utilizau din plin monologurile sau aparteurile (*à part*) care se presupuneau a nu fi auzite de personajele de pe scenă. Monologurile alternau regulat cu discuţiile purtate de eroi cu confidenţii sau confidentele — personaje care nu-şi au un rol în fabulă şi care apar exclusiv pentru justificarea unor informaţii lungi făcute de eroi cu privire la intenţiile lor. Rolul confidentului este cel de a-i servi eroului ca auditoriu şi a-i dirija, prin replici, dialogul. Pentru implicarea materialului extraliterar se introducea (în comedii) rezonerul, un fel de purtător de cuvînt al autorului. În secolul al XIX-lea, sistemul clasic de personaje a decăzut, funcţia lor, însă, n-a dispărut şi rolul pe care-l îndeplineau solii, confidenţii şi rezonerii încep să-l îndeplinească personajele episodice, necesare pentru evoluţia firească a dialogului. Aproape în orice lucrare dramatică pot fi depistate printre personaje solii şi confidenţii, care apar sub un alt chip şi care îşi găsesc o justificare în fabulă.

5. SISTEMUL DE INTRĂRI. Un moment important al unei lucrări dramatice este cel al motivării intrărilor şi ieşirilor personajelor. În vechea tragedie se profesa unitatea de loc, ceea ce se reducea la utilizarea unui loc abstract (refuzul motivării), unde veneau fără nici o justificare un erou după altul, spuneau ce aveau de spus şi plecau tot atît de nemotivat. Odată cu introducerea cerinţei motivării realiste, locul abstract a fost înlocuit de un loc comun, de tipul hotelului, al pieţii publice, al

restaurantului etc., unde eroii se puteau întîlni firesc. Drama din secolul al XIX-lea este dominată de *intérieur*, adică o cameră din locuința unuia din eroi, dar ca episoade principale se aleg cele care pot să motiveze ușor adunarea personajelor — onomastica, balul, sosirea unui cunoscut comun etc.

6. DEZNODĂMÎNTUL. De regulă în dramă domină un deznodămînt tradițional (moartea eroilor provocată de așa-numita catastrofă tragică, nunta etc.). O înnoire a deznodămîntului nu modifică acuitatea receptării, întrucît interesul dramei nu se concentrează asupra deznodămîntului, care este de obicei previzibil, ci asupra descurcării ghemului de obstacole.

Prin tradiția deznodămîntului dramatic, de o mare importanță în piesă este momentul de tensiune premergător și care este de regulă generator de mai multe soluții. Cu cît este mai ascuțită și mai artistică construirea *Spannung*-ului, cu atît este mai bine legată o lucrare dramatică.

Deznodămîntul nu coincide întotdeauna cu finalul. În calitate de punct final sînt introduse de obicei niște replici aparte, „de cortină“ : în funcție de caracterul piesei aceste replici conțin o sentință care rezumă oarecum semnificația morală a piesei sau o caracterizare a eroului comic principal (vezi replicile finale ale lui Sganarelle din *Don Juan* de Molière) etc.

Nu trebuie să uităm că la teatru se vine nu numai pentru a vedea piesa, dar și pentru a urmări jocul actorilor. Subiectul dramei constituie doar o motivare pentru apariția unor episoade vii, care creează posibilitatea realizării unor efecte de interpretare și de montare. Materialul piesei îl constituie acest element interpretativ și, întrucît în secolul al XIX-lea tehnica scenică a fost dirijată în vederea constituirii unei intonații tipice a actorului, drama a trebuit la rîndul ei să dezvolte o serie de situații, care puteau fi „speculate“ de actor, care, deci, îi creau posibilitatea unei pronunții tipice a rolului, să

etaleze trăsăturile individuale ale caracterului eroului. De la actor nu se pretindea înţelegerea dinamicii fabulei, se pretindea doar înţelegerea caracterului personajului interpretat. Şi cu cît erau mai variate situaţiile care dezvăluiau un caracter cu atît rolul era mai bun.

Din punctul de vedere al interpretării scenice a lucrării dramatice, subiectul dramei în general poate fi privit ca aşa-numitul „scenariu“, ca o canava pe care evoluează situaţiile scenice. Natura situaţiilor scenice depinde întru totul de condiţiile spectacolului. Sînt posibile scenarii lipsite de material verbal (pantomima, baletul, cinematograful).

Să ne oprim la cîteva lucrări dramatice, pe analiza cărora se clarifică momentele esenţiale ale tehnicii dramatice.

În calitate de exemplu de tragedie clasică să luăm *Andromaca* lui Racine (1667).

Sistemul de personaje este simplu şi clar. Prin urmare :

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Oreste* | }— | *Hermiona* | }— | *Pyrus* | }— | *Andromaca* | }— | *(Astyanax)* |
| Pylade | | Cleona | | Fenix | | Cefiza | | |

Cu cursiv au fost tipărite personajele principale, eroii, sub fiecare dintre ei este plasat „confidentul“. Astyanax, fiul Andromacăi, plasat în paranteză, e un personaj tematic care nu apare pe scenă, care însă participă pasiv la motivele tragediei. Lanţul de personaje este caracterizat prin faptul că fiecare personaj de bază, începînd de la stînga, împărtăşeşte un sentiment de dragoste pentru vecinul său din dreapta : Oreste o iubeşte pe Hermiona, iar aceasta îl iubeşte pe Pyrus, Pyrus pe Andromaca, Andromaca însă este frămîntată doar de soarta lui Astyanax. Există şi o mişcare inversă : în momentul în care este respins, Pyrus este gata să se adreseze Hermionei, iar Hermiona în momentul cînd Pyrus o părăseşte caută ajutor la Oreste. Astfel se realizează un lanţ în care personajele de graniţă sînt Oreste şi Andromaca, împrejurarea care determină situaţia Andromacăi. Astyanax, care

reprezintă obiectul pretenţiilor lui Oreste, este o verigă auxiliară, care închide lanţul. Astfel, fiecare acţiune a lui Oreste determină conduita Andromacăi şi în consecinţă conduita celorlalte elemente ale lanţului.

Subiectul tragediei este făcut astfel :

ACTUL I, *scena I.* Oreste, sosind în Epir, unde domneşte Pyrus, îl găseşte pe prietenul său Pylade. Dialogul celor doi prieteni reprezintă expoziţia tragediei (motivarea o reprezintă informarea reciprocă despre împrejurările pe care nu le cunoaşte unul din ei). Aflăm că pe Oreste l-a adus în Epir dragostea lui pentru Hermiona, logodnica lui Pyrus, faţă de care acesta din urmă este indiferent, ca urmare a dragostei lui pentru Andromaca — aceasta îl ascunde în Epir pe Astyanax, fiul lui Hector. Pretextul venirii lui Oreste îl reprezintă misiunea care i-a fost dată de greci — de a-l cere de la Pyrus pe Astyanax, ca fiu al duşmanului lor. Intenţia lui Oreste este de a o răpi pe Hermiona. La sfatul lui Pylade, Oreste e gata să insiste în cererea privind predarea lui Astyanax, ca în cazul unui refuz să provoace o intensificare a iubirii lui Pyrus pentru Andromaca şi astfel să-l despartă pe Pyrus de Hermiona.

*Scena II.* Pyrus respinge cererea lui Oreste şi-i permite să se întîlnească cu Hermiona, logodnica sa.

*Scena III şi IV.* Urmează o discuţie între Pyrus şi Andromaca, în care Pyrus condiţionează apărarea lui Astyanax prin acordul Andromacăi de a se căsători cu el, Pyrus. Andromaca nu dă nici un răspuns.

ACTUL II. *Scena I şi II.* Hermiona, chinuită de gelozie, se întîlneşte cu Oreste şi-i spune că va părăsi Epirul, dacă Pyrus va renunţa la căsătoria cu ea.

*Scena III şi IV.* Oreste e sigur că Pyrus va renunţa la Hermiona, dar Pyrus, sub influenţa refuzului Andromacăi de a se căsători cu el, anunţă că e gata să-l dea pe Astyanax grecilor, îşi anunţă de asemenea şi dorinţa de a se căsători cu Hermiona.

*Scena V.* Dialogul dintre Pyrus şi Fenix, în care se descrie starea sufletească a lui Pyrus şi lupta sentimentelor contradictorii.

ACTUL III. *Scena I.* Oreste îi expune lui Pylade planul răpirii Hermionei.

*Scena II și III.* Hermiona refuză să-l urmeze pe Oreste și se pregătește pentru căsătoria cu Pyrus.

*Scena IV și V.* Andromaca îi cere Hermionei să intervină la Pyrus pentru ea și să-l apere pe Astyanax, primește însă un răspuns evaziv, egal cu un refuz.

*Scena VI și VII.* Dialogul dintre Andromaca și Pyrus, în care se repetă condițiile apărării lui Astyanax.

*Scena VIII.* Dialogul dintre Andromaca și confidenta sa, în care sînt zugrăvite oscilațiile sufletești ale Andromacăi.

ACTUL IV. *Scena I.* Din dialogul dintre Andromaca și confidenta sa aflăm că Andromaca și-a dat acordul pentru căsătoria cu Pyrus.

*Scena II, III și IV.* Hermiona, aflînd că Pyrus renunță să se căsătorească cu ea, îi cere lui Oreste s-o răzbune, fiind de acord să-l urmeze după ce Pyrus va fi omorît.

*Scena V și VI.* Pyrus îi anunță Hermionei voința sa, Hermiona prin reproșurile sale își exprimă mînia și gelozia.

ACTUL V. *Scena I și II.* În monologul Hermionei și în dialogul ei cu Cleona aflăm despre căsătoria Andromacăi cu Pyrus, care se săvîrșește în momentul acesta dincolo de scenă, și despre frămîntările sufletești ale Hermionei.

*Scena III și IV.* Apare Oreste care-i comunică Hermionei că l-a omorît pe Pyrus, dar în loc să fie întîmpinat de acordul Hermionei de a-l urma, este întîmpinat de ura acesteia. Hermiona pleacă.

*Scena V.* Apare Pylade, care anunță că Hermiona s-a sinucis pe cadavrul lui Pyrus și că puterea a trecut în mîinile Andromacăi. Oreste își pierde mințile și este scos de pe scenă de suita sa.

. Etapele fundamentale ale evoluției subiectului sînt următoarele : 1) situația inițială (actul I) sau intriga ; 2) primul obstacol, acordul lui Pyrus pentru căsătoria cu Hermiona (actul II, scenele IV și V, actul III) ; 3) pregătirea deznodămîntului — acordul Andromacăi pentru

căsătoria cu Pyrus, dorința de răzbunare a Hermionei (actul IV) ; catastrofa — moartea eroilor (actul V).

Ca motivare a evoluției acțiunii și ca temă principală apare lupta care se dă în sufletul eroilor între sentimente contradictorii : la Andromaca — dragostea pentru fiu și absența sentimentului de dragoste pentru Pyrus, la Pyrus — dragostea pentru Andromaca și intenția de a-l jertfi pe Astyanax în cazul cînd Andromaca îl va respinge, la Hermiona — dragostea și răzbunarea, la Oreste — dragostea pentru Hermiona și dorința de a evita un deznodămînt sîngeros. Exceptînd personajele episodice, toți eroii tragediei clasice reprezintă imagini ale ciocnirii unor sentimente contradictorii, ceea ce permite dezvoltarea replicilor în monologuri lirice. Tragedia clasică era scrisă în versuri (întotdeauna în vers alexandrin) și lirismul monologurilor se desfășura ușor într-o vorbire în versuri.

Este caracteristică simplitatea sistemului de personaje, caracterul unitar al interesului care-i reunea, economia episoadelor. Pe de altă parte, mișcarea este declamatorie, eroii vorbesc, dar nu joacă (căsătoria, uciderea, sinuciderea, toate se petrec dincolo de scenă și despre toate acestea aflăm din comunicări). Sînt cu totul nemotivate intrările și ieșirile. Este greu să definești locul acțiunii (una din camerele din palatul lui Pyrus). Principiul unității de timp face ca și timpul acțiunii să fie la fel de abstract : intervalele care despart actele sînt cu totul nedefinite. În cazul unei interpretări canonice — totul se petrece în 24 de ore — trebuie să recunoaștem că este nemotivată succesiunea rapidă a evenimentelor (în aceeași zi Pyrus nu numai că-și schimbă de două ori hotărîrea cu privire la căsătorie, dar are timp și să se însoare) sau că ne întîlnim cu un refuz conștient al motivării temporale.

Ca exemplu de comedie clasică ne vom opri la *Tartuffe* de Molière (scrisă în același an cu *Andromaca*, în 1667).

Personajele sînt grupate mai complicat și este mai comodă o dispunere genealogică a lor :

D-na *Pernelle,* mama lui Orgon — *Flipota,* servitoarea d-nei Pernelle.

*Orgon* — *Elmira,* soţia lui — *Cleant,* fratele Elmirei.

*Damis,* fiul lui Orgon, *Mariana,* fiica lui Orgon.

*Valer,* iubitul Marianei.
*Dorina,* camerista Marianei.

*Tartuffe*

Personaje episodice, d-l *Loyal, ofiţerul.*

Acţiunea are loc în casa lui Orgon, la Paris.

ACTUL I. *Scena I.* D-na Pernelle, mama lui Orgon, face, enervată, morală tuturor membrilor familiei Orgon (în afară de Orgon însuşi, care lipseşte). Din replicile încrucişate aflăm că pe fundalul unei nemulţumiri faţă de toată lumea, d-na Pernelle încearcă un sentiment de stimă deosebită faţă de un oarecare Tartuffe, urît de toţi ceilalţi. Se dovedeşte că în familia lui Orgon există două tabere : Tartuffe, Orgon şi mama lui, pe de o parte, şi ceilalţi pe de altă parte.

*Scena II.* Toată lumea pleacă s-o conducă pe d-na Pernelle, în afară de Dorina şi de Cleant. Prin replicile Dorinei se caracterizează Tartuffe, un ipocrit, care a reuşit să cîştige încrederea lui Orgon şi s-a instalat în casa acestuia, unde-i comandă pe toţi.

*Scena III şi IV.* Din replici scurte aflăm despre dragostea dintre Mariana şi Valer (ca şi despre cea dintre Damis şi sora lui Valer — o paralelă tradiţională a comediilor franceze), Tartuffe fiind obstacolul care se află în calea acestor iubiri.

*Scena V şi VI.* Din dialogul dintre Orgon, apărut atunci, Dorina şi Cleant reiese, sub forma unor replici comice, orbirea lui Orgon vizavi de Tartuffe, ca şi nedorinţa sa de a asculta sfaturile sănătoase ale lui Cleant. La întrebarea lui Cleant cu privire la soarta Marianei, cu căsătoria căreia cu Valer Orgon fusese de acord, acesta din urmă răspunde evaziv.

ACTUL II. *Scena I—II.* Orgon o anunţă pe Mariana despre dorinţa sa de a o mărita cu Tartuffe. Dorina (tipul de subretă de comedie, care propulsează dialogul şi principalele „resorturi" ale intrigii) intră într-o dispută comică cu Orgon, dispută însoţită de un moment interpretativ (urmărirea Dorinei de către Orgon).

*Scenele III și IV*, evoluează intriga de dragoste dintre Mariana și Valer — certurile caracteristice, împăcările (cu ajutorul Dorinei, care dirijează acțiunile), mărturisirile, explicațiile etc.

ACTUL III. *Scena I.* Damis îi vorbește Dorinei despre ura lui față de Tartuffe.

*Scena II.* Apariția lui Tartuffe. (Comedia *Tartuffe* reprezintă un caz excepțional privind apariția tardivă a eroului. În decursul primelor două acte, despre Tartuffe doar se vorbește, el însuși neapărînd pe scenă). Dialogul dintre Tartuffe și Dorina caracterizează o incredibilă pudoare a lui Tartuffe.

*Scena III și IV.* Tartuffe și Elmira (pregătirea deznodămîntului). Se dezvăluie surprinzător pasiunea secretă a lui Tartuffe pentru Elmira. Tartuffe îi face o declarație de dragoste (pe care Damis o ascultă dintr-o cameră alăturată). Damis se năpustește în cameră intenționînd să-l demaște pe Tartuffe.

*Scena V și VI.* Apare Orgon care-i crede întru totul pe Tartuffe, cuvintele fiului său le taxează drept calomnie, îl blestemă, îl gonește din casă și tot aici își transmite averea lui Tartuffe.

ACTUL IV. *Scena I.* Cleant caută să obțină de la Tartuffe o intervenție pe lîngă Orgon în favoarea lui Damis, este însă refuzat. Tartuffe pleacă.

*Scena II—IV.* Orgon își anunță familia că vrea s-o mărite pe Mariana cu Tartuffe, Elmira însă îi propune să se convingă personal de ipocrizia lui Tartuffe. Orgon se ascunde sub masă, Elmira rămîne singură și-l cheamă pe Tartuffe.

*Scena V—VII.* Orgon ascultă dialogul dintre Tartuffe și Elmira, se convinge de ipocrizia lui Tartuffe și-l gonește. Tartuffe pleacă amenințînd.

*Scena VIII.* Orgon îi mărturisește soției sale că i-a transmis averea lui Tartuffe și-și exprimă neliniștea apropo de o cutie.

ACTUL V. *Scena I și II.* Orgon clarifică istoria cutiei, în care ascundea niște documente compromițătoare, care i-au fost date în păstrare de un prieten, și care au nimerit în mîinile lui Tartuffe (pregătirea falsului deznodămînt). Împăcat cu tatăl său, Damis vrea să-l răzbune.

*Scena III.* Dialogul comic dintre Orgon și mama lui, Orgon este obligat să-i demonstreze ipocrizia lui Tartuffe. D-na Pernelle perseverează în sentimentele ei față de Tartuffe.

*Scena IV și V.* Domnul Loyal, portărel, îi aduce lui Orgon ordonanța privind evacuarea lui și trecerea averii în mîinile lui Tartuffe. Doamna Pernelle se convinge de nelegiuirea lui Tartuffe.

*Scena V—VII.* Valer îi comunică lui Orgon despre arestarea care-l amenință pe acesta, deoarece documentele compromițătoare au fost transmise guvernului de către Tartuffe ; Valer îl ajută pe Orgon să fugă, Orgon este însă oprit de ofițerul care a venit cu Tartuffe (*Spannung* sub forma unui fals deznodămînt). După intervenția lui Tartuffe, ofițerul se amestecă, îl arestează pe Tartuffe, în care recunoaște un criminal urmărit, și-l anunță pe Orgon că regele l-a iertat.

*Scena VIII* (deznodămîntul). Orgon se pregătește pentru căsătoria lui Valer cu Mariana.

Subiectul comediei se remarcă prin complexitatea sa în raport cu subiectul tragic. În cazul de față avem o serie de linii de fabulă paralele care se împletesc între ele : dragostea dintre Mariana și Valer (intriga erotică, tradițională pentru comedie), confruntarea dintre tată și fiu, episodul dintre Tartuffe și Elmira, care duce la demascarea lui Tartuffe, istoria și caracterizarea lui Tartuffe comunicată prin replici, ultimul episod cu cutia, episodul care duce la falsul deznodămînt etc. Linia centrală care desăvîrșește deznodămîntul este poate cea mai puțin realizată și este introdusă prin tradiție, acea tradiție care impunea o intrigă erotică în comedie.

Personajele episodice (Dorina, Cleant — rezonerul, d-na Pernelle) au un mare rol în evoluția episoadelor dialogale și uneori dirijează mișcarea scenică. În locul luptei sufletești și al oscilațiilor lăuntrice apare ciocnirea unor interese perfect conturate. Motivele necunoașterii, ale ascultării secrete etc., sînt utilizate pe larg. Este intensificat aspectul interpretativ. Monologurile aproape că lipsesc, piesa este dominată de dialoguri, care uneori sînt încrucișate (mai ales în scena I, cînd d-na Pernelle vorbește cu toată lumea și dă pe rînd replică tuturor).

Ritmul este accelerat. Timpul și locul sînt mult mai concrete (tendința pentru o motivare naturalistă. Trebuie

să remarcăm că în comedie mai devreme decît în tragedie a început încălcarea „unităţilor").

Deşi comedia e scrisă tot în vers alexandrin, versul ei este mult mai liber, conţine o varietate a ritmurilor, are o cezură mai puţin evidentă şi este întretăiat de replici, de pildă :

*Orgon*
Eh ?
*Mariane*
Eh ?
*Orgon*
Qu'est-ce ?
*Mariane*
Plait-il ?
*Orgon*
Quoi ?
*Mariane*
Me suis-je méprise ?
*Orgon*
Comment ?
*Mariane*
Que voulez-vous, mon père, que je dise...

Primul vers este împărţit în şase replici.

Trebuie să remarcăm că paralel cu versul alexandrin Molière a utilizat în alte comedii versul liber (cu un număr inegal de silabe) şi proza.

Acuitatea comediei lui Molière constă în anticlericalismul ei. Clericalii au înţeles asta, au pornit o campanie împotriva lui Molière şi au obţinut interzicerea ei pentru o vreme. Abordarea problemelor concrete ale existenţei, politicii etc. este tipică pentru comedie, în timp ce pentru tragedie este rezervată mai ales tratarea problemelor „general umane" ale dragostei, urii, sentimentului datoriei etc. Abia Voltaire a făcut în secolul al XVIII-lea din tragedie un instrument al propagandei politice şi filozofice, fiind urmat în acest sens de teatrul Revoluţiei (în tragediile lui Marie-Joseph Chénier * şi ale altora). Modificarea funcţiei ideologice a tragediei a avut loc însă în

ajunul decăderii canonului clasic și a amestecului procedeelor compoziționale ale tragediei și comediei, realizat în tragedia germană și franceză din epoca romantismului (sfîrșitul secolului al XVIII-lea în Germania, anii '20 din secolul al XIX-lea în Franța). În reforma lor francezii plecau de la principiile lui Shakespeare. Teatrul lui Shakespeare, care a influențat dramaturgia continentală încă în secolul al XVIII-lea, a determinat evoluția dramei din secolul al XIX-lea.

Ca exemplu de tragedie shakespeareană vom lua *Hamlet* (1603—1604). Personajele din *Hamlet* sînt numeroase și trebuie să fie împărțite în grupe. În primul rînd este prințul *Hamlet*, fiul decedatului Hamlet, regele Danemarcei ; regina *Gertruda*, mama lui Hamlet, și regele *Claudius*. De Hamlet este legat prietenul său Horatio și un grup de ofițeri (Marcellus, Bernardo). Este apoi familia lui Polonius, primul sfetnic al regelui, fiica sa Ofelia și fiul său Laerte. În afară de aceasta figurează o mulțime de curteni, comedianți, *Fortinbras*, prinț norvegian, necesar pentru deznodămînt, și personajele episodice — suita, marinarii, groparii etc.

ACTUL I. *Scena I.* Ofițerii care stau de strajă (Horatio și alții) văd umbra lui Hamlet, răposatul rege al Danemarcei, și hotărăsc să-i comunice știrea prințului Hamlet. Din cele spuse de Horatio aflăm că Danemarca i-a revenit regelui Hamlet în urma duelului cu Fortinbras, în care acesta din urmă a căzut răpus, iar fiul său, prințul Fortinbras, se pregătește să atace Danemarca în capul unei oștiri.

*Scena II.* În castel. Regele Claudius expune împrejurările în care s-a urcat recent pe tron, s-a căsătorit cu văduva răposatului rege și trimite o solie la unchiul lui Fortinbras ca să prevină atacul armatei lui Fortinbras asupra Danemarcei. Apoi îi permite lui Laerte, fiul lui Polonius, să plece în Franța. Din dialogul cu prințul Hamlet, reies resentimentele acestuia din urmă față de rege. Hamlet rămîne singur și pronunță un monolog, în care condamnă fapta mamei sale. Vine Horatio și-l informează cu privire la apariția umbrei tatălui său.

*Scena III.* În locuința lui Polonius. Laerte pleacă în Franța și-și ia rămas bun de la tatăl său și de la sora sa Ofelia. Din discuție reiese că Hamlet i-a mărturisit Ofeliei sentimentele sale de dragoste. Polonius își previne fiica.

*Scena IV,* pe terasa castelului și scena V, pe o altă terasă. Hamlet se întîlnește cu umbra tatălui său, care-l informează despre împrejurările asasinatului comis de Claudius cu scopul de a pune mîna pe putere și cere ca Hamlet să-și răzbune tatăl. Hamlet își obligă prietenii să jure că nu vor spune nimic despre apariția umbrei și să nu-i dezvăluie taina, dacă el, Hamlet, va socoti necesar să simuleze nebunia.

ACTUL II. *Scena I.* În locuința lui Polonius. Polonius își trimite servitorul în Franța pentru a-l urmări pe Laerte. Din discuția cu Ofelia aflăm despre falsa nebunie a lui Hamlet, pe care Polonius o explică prin dragostea nefericită a acestuia pentru Ofelia.

*Scena II.* Regele îi însărcinează pe curteni să-l urmărească pe Hamlet. Se întoarce solul trimis în Norvegia cu știrea că armatele nu vor fi dirijate împotriva Danemarcei și cu rugămintea lui Fortinbras de a-i permite să-și treacă trupele prin Danemarca pentru campania împotriva Poloniei. În dialogul cu Polonius regele și regina discută nebunia lui Hamlet și hotărăsc s-o trimită pe Ofelia la Hamlet pentru a se lămuri în privința nebuniei acestuia. Intră Hamlet și are loc o discuție lungă între el, Polonius și curteni, o discuție plină de replici echivoce și contradictorii. Sosește trupa de actori, Hamlet cere ca actorii să interpreteze o piesă, în care vor fi introduse scene compuse de el.

ACTUL III. *Scena I.* Regele începe să bănuiască simularea nebuniei lui Hamlet și să se teamă de el. Pentru încercarea acestuia din urmă aranjează o întîlnire dintre Hamlet și Ofelia. Hamlet îi spune Ofeliei că n-a iubit-o niciodată. Regele hotărăște să-l trimită pe Hamlet în Anglia, întrucît s-a convins că nu dragostea este cauza nebuniei.

*Scena II.* Actorii joacă piesa compusă de Hamlet, în care sînt redate împrejurările asasinării tatălui lui Hamlet. Regele ordonă să se întrerupă piesa și prin emoția care l-a cuprins se trădează față de Hamlet și Horatio, care-l observau. Pe scenă rămîn doar Hamlet și Horatio. Vin curtenii și-l cheamă pe Hamlet la regină.

*Scena III.* Regele le comunică curtenilor hotărîrea sa de a-l trimite în Anglia. Polonius îi comunică intenţia sa de a se ascunde şi de a asculta convorbirea dintre Hamlet şi regină. Regele, singur, cuprins de remuşcări, se roagă. Intră Hamlet şi văzînd că regele se roagă îşi amînă răzbunarea.

*Scena IV.* Camera reginei. Convorbirea dintre Hamlet şi regină. Hamlet observă că covorul, după care s-a ascuns Polonius, se mişcă şi, simulînd că urmăreşte un şoarece, îl străpunge pe Polonius, după care o acuză pe regină. Apare umbra, văzută de Hamlet şi nevăzută de regină. Hamlet îi dezvăluie mamei sale cauza care l-a împins să simuleze nebunia şi o lasă, ducînd cu el cadavrul lui Polonius.

ACTUL IV. *Scena I.* Regina îl anunţă pe rege de moartea lui Polonius. Regele grăbeşte plecarea lui Hamlet.

*Scena II.* Discuţia dintre Hamlet şi curtenii, care vor să afle unde a ascuns Hamlet cadavrul lui Polonius.

*Scena III.* Regele îi comunică lui Hamlet că trebuie să plece în Anglia.

*Scena IV.* Cîmpie. Hamlet se întîlneşte cu Fortinbras şi cu armata acestuia care se îndreaptă spre Polonia.

*Scena V.* În castel. Ofelia, care şi-a pierdut minţile, vine la regină. Regele îi ordonă lui Horatio s-o păzească. Laerte, înarmat, însoţit de un mare grup de danezi, năvăleşte în palat ca să răzbune moartea tatălui său. Regele îşi dovedeşte nevinovăţia. Intră din nou Ofelia. Laerte pleacă.

*Scena VI.* Horatio primeşte o scrisoare de la Hamlet, din care află că vasul cu care călătorea Hamlet în Anglia a fost atacat de o fregată a corsarilor, pe care Hamlet a trecut în timpul luptei. Cu această fregată Hamlet s-a întors în Danemarca şi-l cheamă pe Horatio la el.

*Scena VII.* Regele îi spune lui Laerte cine este ucigaşul tatălui său. Solul aduce o scrisoare în care este anunţată întoarcerea lui Hamlet. Regele îl îndeamnă pe Laerte să dueleze cu Hamlet. Cei doi hotărăsc să înmoaie spadele în otravă şi să pregătească o băutură otrăvită pentru cazul cînd Hamlet ar dori să bea într-o pauză a luptei. Intră regina care anunţă că Ofelia s-a înecat.

ACTUL V. *Scena I.* La cimitir. Dialogul groparilor care sapă un mormînt pentru Ofelia. Dialogul dintre Hamlet şi Horatio. Intră convoiul cu sicriul Ofeliei. Confruntarea dintre Laerte şi Hamlet.

*Scena II.* În castel. Hamlet îi povesteşte lui Horatio călătoria sa : pe drum a desfăcut scrisoarea regelui în care se ordona executarea imediată a lui Hamlet la sosirea sa în Anglia. Hamlet a înlocuit ordinul cu un altul, prin care se dispunea executarea solilor şi l-a sigilat cu sigiliul răposatului său tată. Urmează o discuţie pe care o poartă Hamlet cu curtenii în planul nebuniei, discuţie presărată cu replici contradictorii. După o falsă împăcare urmează duelul : lupta cu florete dintre Laerte şi Hamlet (floreta lui Laerte e otrăvită). În timpul duelului regina bea otrava pregătită pentru Hamlet. Laerte îl răneşte pe Hamlet, în focul luptei cei doi îşi schimbă floretele. Aici află Hamlet de la Laerte despre complot şi despre moartea sa inevitabilă. Îl străpunge pe rege şi-l obligă să bea restul de otravă. Mor unul după altul Regele, Laerte, Hamlet. În acest timp se întoarce din Polonia Fortinbras cu armatele sale, căruia îi revine de drept tronul Danemarcei, ce i-a fost transmis de Hamlet înainte de a muri. După moartea tuturor eroilor Horatio rămîne singurul care cunoaşte cele petrecute.

Tragedia shakespeariană este mult mai complicată decît cea clasică franceză. Aici vedem cîteva înlănţuiri fabulative paralele : istoria asasinării tatălui lui Hamlet şi răzbunarea lui Hamlet, istoria morţii lui Polonius şi răzbunarea lui Laerte, istoria Ofeliei, istoria lui Fortinbras, dezvoltarea episodului cu actorii, cu călătoria lui Hamlet în Anglia.

De-a lungul tragediei locul acţiunii se schimbă de 20 de ori. În limitele fiecărei scene observăm schimbările rapide ale temelor şi ale personajelor. Elementul interpretativ este prezent din plin (pe scenă se luptă, se moare, personajele se ascund, trag cu urechea, umbra se plimbă pe scenă ; în Franţa nu se admitea apariţia pe scenă a stafiilor şi tragedia în care Voltaire a scos o stafie pe scenă a suferit un eşec). Sînt multe dialoguri făcute în afara temei intrigii (convorbirile permanente ale lui

Hamlet cu curtenii, în care nebunia motivează un dialog neaşteptat de spiritual), în general dezvoltarea episoadelor care întrerup acţiunea (dialogul groparilor nu este cu nimic legat de fabulă). Caracterul pestriţ al tematicii, introducerea liberă a motivelor nefabulative, jocul pur al cuvintelor — calambururile, sentinţele, monologurile lirice, cîntecele, vorbele de duh, toate acestea au părut monstruoase francezilor din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, „lipsuri" izbitoare ale lui Shakespeare. În epoca decăderii teatrului clasic Shakespeare a fost folosit ca o contraforţă a clasicismului, ca un model de amestec al stilurilor dramatice.

Mă limitez la analiza celor trei exemple, deoarece ele dau o imagine a procedeelor generale ale dezvoltării subiectului în dramaturgie, ca şi o imagine a posibilităţilor individuale. Secolul al XIX-lea se deosebeşte de formele amintite mai ales prin simplificarea schemelor de subiect şi prin intensificarea rolului motivării realiste în introducerea subiectului şi a dialogului.

Teatrul contemporan se caracterizează prin evoluţia rapidă a tehnicii scenice (a regiei şi a montajului scenic), care tinde să înlocuiască vechiul material interpretativ. Dezvoltarea tehnicii decorative la sfîrşitul secolului al XIX-lea, pasiunea pentru realism şi impresionism (Teatrul de Artă din Moscova în spectacolele făcute după Cehov şi Shakespeare), reformele lui Reinhardt şi Gordon Craig, activitatea lui Meyerhold la noi în Rusia (şi mişcarea analogă din Occident), toate acestea reprezintă drumul complicat şi sinuos al evoluţiei teatrului.

În prezent, în locul unui actor izolat, de replică sau de expresie (de tipul celor mai buni actori ai dramei ruse din secolul al XIX-lea), scena este dominată de spectacole de masă. În locul reproducerii replicilor şi în locul mimicii apar excentrismul, procedeele de circ. Decorul plat, rezumat la culise, adus la o expresie limită de spectacolele pe scenă goală, în care se renunţase la profunzimea scenei, este înlocuit de „construcţii", pe scenă sînt folosite tot felul de mijloace de mişcare (roţi şi mori

în spectacolul cu *Încornoratul magnific* realizat de Meyerhold, scena rotativă din *Lysistrata* realizată de MHAT) etc.

Materialul interpretativ se schimbă fundamental. Literatura însă rămîne cea veche. Din această pricină este perfect normală tendinţa regizorilor de a „adapta“ vechile texte pentru noile necesităţi, de a proclama momentul scenic şi nu cel literar ca moment decisiv în dramaturgie. Principiul acesta este un rezultat al crizei scenice contemporane. Cînd noile principii ale interpretării scenice se vor constitui, va deveni necesar să aşteptăm o nouă dramaturgie, capabilă să stăpînească noul material scenic.

## 2. GENURILE LIRICE

De genul liric ţin lucrările în versuri de dimensiuni reduse.

În genurile lirice dezvoltarea tematică este determinată de caracterul vorbirii în versuri. Versul este o vorbire esenţial deformată. Asta apare deosebit de limpede în poeziile de structură tonică (echisilabică), în care versul se construieşte din anume elemente fonice (silabe accentuate şi neaccentuate), iar cuvîntul figurează nu numai ca o unitate semantică, dar şi ca un complex sonor înzestrat cu o valoare estetică. Atenţia acordată cuvîntului se măreşte, cuvîntul, odată implicat într-o succesiune ritmică silabică, parcă s-ar „developa“.

Cuvintele trec în serii paralele, într-o organizare particulară, care determină sensul cuvîntului nu mai puţin decît sintaxa. În afară de cuvîntul din frază avem şi cuvîntul din vers, şi asociaţiile poetice, adică legăturile care apar din confruntarea cuvîntului versificat cu un alt cuvînt versificat, ca şi din poziţia cuvîntului în seria ritmică, în vers, pot uneori să înăbuşe asociaţiile de frază.

Vorbirea în versuri este o vorbire a unor strînse asociaţii semantice. Diviziunea logică este mult mai detailată şi mai uniformă decît în vorbirea în proză (reprezintă, deci, posibilitatea de a izola aproape fiecare cuvînt în parte).

Paralelismul ritmic egalizează intonaţia versului. Versul îşi are melodia sa intonaţională, uşor variată, independentă de semnificaţia propoziţiei implicate în măsura versificaţiei. Prin analogie cu metafora, şi aici compromisul are loc în plan emoţional. În cazul unei concíziuni lirice este exclusă schimbarea emoţiilor. Tenta emoţională este unică pentru o poezie şi determină funcţia estetică a acesteia.

Iată de ce cînd este vorba de o operă lirică, ne întîlnim cu un tematism de un gen special, ca şi cu o construcţie specială.

Motivele fabulative sînt rare în poezia lirică. Mult mai frecvent figurează motivele statice, care evoluează în serii emoţionale. Dacă într-o poezie se vorbeşte despre o acţiune, o faptă a unui erou, un eveniment, în cazul acesta motivul acţiunii nu se împleteşte în lanţul cauzal-temporal şi este lipsit de o tensiune fabulativă care să pretindă o rezolvare tot fabulativă. Acţiunile şi evenimentele figurează în lirică la fel cum figurează şi fenomene ale naturii, fără să realizeze o situaţie fabulativă. Să luăm următoarea poezie :

Вчера я отворил темницу
Воздушной пленницы моей,
Я рощам возвратил певицу,
Я возвратил свободу ей.
Она исчезла, утопая
В сияньи голубого дня,
И так запела, улетая,
Как бы молилась за меня.[1]

În cel mai bun caz vom descoperi aici o succesiune cronologică a fenomenelor, considerată ca bază pentru expunerea evenimentelor. Toată forţa poeziei nu constă

[1] Ieri am deschis temniţa / Prizonierei mele aeriene, / Am redat cîntăreaţa pădurilor, / I-am redat ei, libertatea. / Ea a dispărut cuprinsă / De strălucirea albastrei zile / Şi a început să cînte, părăsindu-mă, / De parcă s-ar ruga pentru mine.

într-o înlănţuire cauzală a evenimentelor, ci în dezvoltarea temei verbale, într-o acumulare pur expresivă. Descoperim aici o utilizare a unui lexic stilistic specific (temniţa — cuşca, cîntăreaţa — pasărea, „a fi cuprinsă de strălucire"). Tema imuabilă capătă o mişcare prin variaţia expresiilor, care dezvăluie un moment emoţional în tema de bază. Să luăm prima jumătate a poeziei : în primele două versuri găsim comunicarea temei, versul al treilea, ca şi cel de-al patrulea, repetă aceeaşi temă, dar de fiecare dată prin asociaţii noi ; aceeaşi intensificare înăuntrul expresiei o întîlnim şi în partea a doua a poeziei.

Pentru o poezie lirică este caracteristică această imobilitate a temei, dată în diverse variaţii, implicată în mereu alte asociaţii.

Dezvoltarea temei se realizează nu prin schimbarea motivelor de bază, ci prin înşirarea unor motive secundare pe cele de bază, prin alegerea acestor motive secundare în raport cu aceeaşi temă de bază.

În acest sens dezvoltarea lirică a temei este asociabilă cu dialectica raţionamentului teoretic, cu diferenţa că în cadrul unui raţionament ne întîlnim cu o introducere a temelor logic justificată şi obiectivul raţionamentului constă în îmbogăţirea cunoştinţelor (adică în constituirea acelor relaţii care nu sînt indiscutabile în sine, fără o prelucrare logică a noţiunilor), iar în lirică introducerea motivelor este justificată prin dezvoltarea emoţională a temei.

Pentru poeziile lirice este tipică o construcţie din trei părţi, în cadrul căreia în prima parte se dă tema, în cea de-a doua tema fie că se dezvoltă prin motive colaterale, fie este reliefată prin opoziţie, iar partea a treia dă o concluzie emoţională în forma unei sentinţe sau a unei comparaţii *(„pointe")*. Să luăm ca exemplu o elegie a lui *Iazîkov* :

Свободен я : уже не трачу
Ни дня, ни ночи, ни стихов
За милый взгляд, за пару слов,

Мне подаренных наудачу
В часы бездушных вечеров.
Мои светлеют уныванья,
Печаль от сердца отошла
И с ней любовь: как пар дыханья
Слетает с чистого стекла.[1]

Primele cinci versuri dezvoltă tema prin negații („nu mai risipesc" — o antiteză a trecutului), celelalte 2 versuri și jumătate afirmă, în ultimul vers și jumătate se dă o concluzie sub forma comparației. Este și mai evidentă constituirea poeziei din trei părți — opoziția dintre partea întîi și a doua (conjuncția adversativă „dar") și sentința finală prin comparație — în următoarea poezie a lui Pușkin :

*П. А. О.*

Быть может, уж недолго мне
В изгнаньи мирном оставаться,
Вздыхать о милой старине,
И сельской музе в тишине
Душой беспечной предаваться.
Но и вдали, в краю чужом
Я буду мыслию всегдашней
Бродить Тригорского кругом,
В лугах, у речки, под холмом,
В саду под сенью лип домашней.
Когда померкнет ясный день,
Одна из глубины могильной

[1] Sînt liber : nu mai risipesc, / Nici zi, nici noapte, nici versuri / Pentru o privire dragă, pentru două vorbe, / Care mi-au fost dăruite la noroc / În orele serilor neîndurătoare. / Speranțele mele devin luminoase, / Tristețea îmi părăsește inima / Și o dată cu ea și dragostea : așa zboară / De pe sticla curată aburul respirației.

Так иногда в родную сень
Летит тоскующая тень
На милых бросить взор умильный.[1]

Comparaţia este adesea înlocuită printr-o sentinţă, care parcă ar dezvălui sensul general al temei lirice. Iată, de exemplu, o poezie a poetului proletar *Poletaev* * :

Знамен кровавых колыханье
На бледносиних небесах,
Их слов серебряных блестанье
В холодных и косых лучах.
Рядов сплоченных шаг размерный
И строгость бледносерых лиц
И в высоте неимоверной
Гуденье железных птиц.
Не торжество, не ликованье,
Не смерти брызжущий вострог,
Во всем холодное сознание
Великий, непреложный долг.[2]

Aici funcţia sintezei lirice o joacă motivele ultimei strofe, care dezvăluie semnificaţia manifestaţiei descrise.

---

[1] Poate că mi-e dat să mai rămîn / Multă vreme în exilul paşnic, / Să regret vechile timpuri, / Şi în linişte să-mi închin sufletul nepăsător / Muzei de la ţară. / Dar şi în depărtare, într-un ţinut străin, / Cu gîndul meu voi hoinări mereu / În jurul Trigorskului, / Pe lunci, pe lîngă rîu, pe sub deal, / În grădină sub umbra domestică a teilor. / Aşa zboară uneori spre locurile natale, / Umbra cuprinsă de dor / Din profunzimea mormintelor / Ca să arunce o privire tandră asupra celor dragi, / Cînd se întunecă ziua cea limpede.

[2] Fîlfîitul drapelelor însîngerate / Pe cerul de-un albastru palid, / Strălucirea cuvintelor lor de argint / În razele reci şi piezişe. / Pasul uniform al rîndurilor strînse / Şi asprimea feţelor de-un cenuşiu palid / Şi într-o înălţime incredibilă / Vuietul păsărilor de fier. / Nu e triumful, nu e bucuria, / Nu e extazul ţîşnit al morţii, / Pe toate e o conştiinţă rece, / O datorie mare, ineluctabilă.

Chiar din aceste exemple se vede tehnica dezvoltării lirice a temei. Motivele sînt înşirate fie în planul enumerării (ultimul exemplu), fie în planul variaţiei printr-un şir de metafore ale temei de bază (primul exemplu, *Păsăruica*), fie în planul opoziţiei motivelor ; poezia se încheie printr-un motiv nou, care, prin natura sa, este opus şirului precedent de motive.

De aici apar trei obiective ale dezvoltării lirice : 1) introducerea temei, 2) dezvoltarea temei, 3) încheierea poeziei.

Ţinînd seama de semnificaţia emoţional-expresivă a desfăşurării lirice, putem să conturăm procedeele fundamentale ale introducerii temei : de obicei tema se dă într-un şir de *metafore conexate* (o metaforă prelungită, care generează elemente ale comparaţiei). Astfel, metaforele primei poezii sînt legate între ele : „temniţa", „prizoniera", „libertatea", toate acestea realizează o serie metaforică integrală. În sensul său direct, poezia vorbeşte despre eliberarea unei păsări, în sensul său metaforic despre eliberarea unui prizonier din temniţă.

Un alt procedeu, care se bazează pe momentul emoţional al desfăşurării lirice, este o nedisociere conştientă între subiect şi obiect. Poetul vorbeşte despre fenomenele exterioare la fel ca despre trăirile sale sufleteşti, amestecînd impresiile sale intime cu imaginile exterioare. De aici, o permanentă personificare a naturii în lirică, tratarea fenomenelor neînsufleţite ca a celor vii, înzestrate cu simţire şi raţiune. Conform poeziei lui Maikov :

Уж побелели неба своды...
Промчался резвый ветерок...
Передрассветный сон природы
Уже стал чуток и легок.
Блеснуло солнце : гонит ночи

С нею последнюю дрему —
Она, вздрогнув, открыла очи
И улыбается ему.[1]

Acestui gen de poezie i se opune lirica obiectivă, în care tema se realizează printr-o evidenţiere netă a detaliilor, mai ales a celor vizuale (caracteristice pentru descrierile de natură). Aşa este poezia lui Poletaev citată mai sus.

Toate procedeele desfăşurării lirice se reduc la o anume *insolitare lirică* a temei. Despre lucrurile cunoscute se vorbeşte ca despre nişte lucruri necunoscute. Spre deosebire de cea narativă, insolitarea lirică nu se receptează ca o derogare de la tonul obişnuit al vorbirii, datorită caracterului său curent, datorită procesului de canonizare.

Datorită insolitării orice temă poate fi o temă a poeziei lirice. De altfel, alegerea temei este determinată de tradiţie şi de şcoală. Cea mai rezistentă este tema naturii. La sfîrşitul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea temele naturii au fost înlăturate de teme ale vieţii citadine. Sînt tipice pentru lirică temele intime, de „cameră“, ca şi tema dragostei variată la infinit.

Temele mor, se schimbă, uneori reînvie etc. Nu există nici un fel de norme generale de alegere a temei lirice.

A doua problemă este cea a conexării motivelor. Aici pot fi indicate cele mai diverse procedee.

O formă elementară a conexării motivelor este reunirea lor gramaticală într-o propoziţie, de pildă :

*Минутная мысль*

Когда всеобщая настанет тишина
И в куполе небес затеплится луна,
Кидая бледный свет на парики немые,

[1] S-a şi luminat bolta cerului... / A trecut în fugă un vînticel voios... / Al naturii somn de dinaintea zorilor / A devenit sensibil şi uşor. / A strălucit soarele : este gonit / Un ultim somn al nopţii — / Ea a tresărit, şi-a deschis ochii / Şi-i zîmbeşte.

На дремлющий гранит и горы голубые,
И мачты черные недвижных кораблей,
Как я завидую, зачем в дуще моей
Не та же тишина, не тот же мир священный,
Как в лунном сумраке спокойствие вселенной.[1]

Cf. poezia lui Lermontov *Cînd se-nvolburează cîmpia-ngălbenită*, poezia lui Puşkin *Cînd pentru-un muritor va amuţi al zilei zgomot...* etc. De obicei propoziţiile secundare ale unei asemenea perioade gramaticale servesc pentru dezvoltarea temei lirice, iar propoziţia principală include motivul de încheiere.

Un procedeu caracteristic al conexării lirice este paralelismul. Pot fi deosebite cîteva tipuri de paralelism.

1. PARALELISMUL TEMATIC. Un caz particular al acestui paralelism este comparaţia. Uneori comparaţia trece prin toată poezia. De pildă :

Тучки небесные, вечные странники.
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.[2]

În continuare Lermontov înşiră motivele, ţinînd tot timpul seama de acest paralelism : „nouri" — „eu".

De altfel, comparaţia se manifestă de obicei fie în calitatea unui motiv „pasager", care apare în legătură cu un singur motiv şi care nu se extinde asupra celorlalte

---

*Gîndul de-o clipă*

[1] Cînd va veni o linişte totală / Şi sub cupola cerului va miji luna, / Lăsîndu-şi lumina palidă pe cîmpiile mute, / Pe granitul adormit, pe munţii albaştri, / Pe catargurile negre ale corăbiilor nemişcate, / Mă cuprinde invidia de ce nu e şi în sufletul meu / Aceeaşi linişte, aceeaşi lume sfîntă, / Ca liniştea universului în semiîntunericul selenar.

[2] Nouri cereşti, eterni călători, / Prin stepa de-azur, în şiruri de perle, / Fugiţi, ca şi mine, exilaţilor, / Din nordul cel drag în ţinuturile sudice.

(apropiindu-se prin funcţia sa de metaforă ; cf. la Lermontov — *În nordul sălbatic..., Ca-n odăjdii e-nveşmîntată*), fie serveşte drept final al poeziei. De pildă :

Стихи мои! Свидетели живые
За мир пролитых слез!
Родитесь вы в минуты роковые
Душевных гроз
И бьетесь о сердца людские
Как волны об утес.[1]

(NEKRASOV)

În ultimul caz comparaţia fie completează lanţul de motive, prin introducerea unui nou motiv cu care se compară tema lirică (v. mai sus exemplul din Iazîkov), fie se realizează o interpretare a întregii poezii. V. poezia lui Lermontov *Poetul*, în care se descrie un pumnal, iar în partea a doua imaginea pumnalului este interpretată ca un simbol al poetului (comparaţia inversă) : „În veacul nostru moleşit, oare nu-i eşti asemenea, poete"... Este şi cazul poeziei lui Puşkin *Ecoul* (descrierea unui ecou şi încheierea „aşa eşti şi tu, poete").

În comparaţie se implică confruntarea a două motive eterogene. Paralelismul se extinde şi asupra motivelor omogene, de pildă, în forma antitezei. De exemplu :

Его преследуют хулы:
Он ловит *звуки одобренья*
*Не в сладком ропоте хвалы,*
*А в диких криках озлобленья.*
*И веря и не веря* вновь
Мечте высокого призванья,
Он проповедует *любовь*
*Враждебным* словом отрицанья.
И каждый звук его речей

[1] Versurile mele! Martori vii / Ale lacrimilor vărsate pentru oameni ! / Vă naşteţi în clipele fatale / Ale furtunii sufleteşti / Şi vă loviţi de inimile omeneşti / ***Ca valurile de stîncă.***

Плодит ему врагов суровых,
*И умных, и пустых людей,*
Равно казнить его готовых.
Со всех сторон его клянут
И только, труп его увидя,
Как много сделал он, — поймут,
И как любил он — ненавидя.[1]

(NEKRASOV)

Pe principiul opoziţiei sînt construite finalurile de poezii de tipul antitezei : „sînt trist... pentru că tu eşti veselă".

Все это было бы смешно,
Когда бы не было так грустно...[2]

2. PARALELISMUL SINTACTIC. Motivele se înşiră sub forma unor poezii construite analog. Iată un exemplu în care paralelismul tematic (antiteza) se împleteşte cu paralelismul sintactic :

Жизнь без тревог — прекрасный светлый день,
Тревожная — весны младые грезы.
Там — солнца луч и в зной оливы сень,
А здесь — и гром, и молния, и слезы...
О дайте мне весь блеск весенних гроз,
И горечь слез и сладость слез...[3]

(FET)

[1] Îl urmăresc injuriile : / El surprinde sunetul aprobării / Nu în murmur dulce al laudei, ! Ci în strigătele sălbatice ale înrăirii. / Crezînd din nou şi necrezînd din nou / În visul înaltei sale chemări, / El propovăduieşte iubirea / Cu cuvîntul duşmănos al negării. / Şi orice sunet al vorbelor sale / Îi naşte duşmani aspri / Şi printre oameni deştepţi şi printre cei proşti / Gata, toţi, în egală măsură să-l execute. / E blestemat pretutindeni / Şi numai atunci cînd îi vor vedea cadavrul / Oamenii vor înţelege tot ce-a făcut, / Şi cîtă dragoste purta în ură.

[2] Totul ar fi fost ridicol, / Dacă n-ar fi fost atît de trist.

[3] Viaţa fără nelinişte e o zi minunată şi luminoasă, / Cea neliniştită e visul tînăr al primăverii. / Acolo e raza soarelui şi-n arşiţă : umbra de măslin, / Aici e şi tunetul şi fulgerul şi lacrimile... / O, daţi-mi toată strălucirea visurilor de primăvară / Şi amărăciunea lacrimilor şi plăcerea lacrimilor.

Trebuie să remarcăm că de obicei în lirică paralelismele nu sînt duse pînă la capăt. Astfel, în poezia de mai sus asemănarea construcției este doar parțială. Variațiile pe fundalul unei asemănări generale dau o mișcare ascendentă. Finalul se face pe distrugerea lanțului de paralele.

Cf. poezia lui Lermontov *Ram al Palestinei*, prin care trece uniform construcția interogativă „Oare lîngă apele pure ale Iordanului", „Oare vîntul de noapte...", „Oare o rugăciune blîndă..." etc.

3. PARALELISMUL LEXICAL. Un exemplu tipic al acestui paralelism este anafora, în care fiecare perioadă începe cu aceleași cuvinte, de pildă :

*Почему,* как сидишь озаренный,
Над работой пробор наклоня,
Мне сдается, что круг благовонный
Все к тебе приближает меня?
*Почему* светлой речи значенья
Я с таким затрудненьем ищу?
*Почему* и простые реченья
Словно томную тайну шепчу?
*Почему* — как горячее жало
Чуть заметно впивается в грудь?
*Почему* мне так воздуха мало,
Что хотел бы глубоко вздохнут? [1]

---

[1] *De ce* oare de cîte ori stai luminat, / Aplecîndu-ți capul deasupra lucrului, / Mi se pare că un cerc aromat / Mă apropie într-una de tine? *De ce* caut atît de greu / Sensul vorbei luminoase? / *De ce* pînă și niște cuvinte simple / Îmi par a spune o taină tandră? / *De ce* ca o limbă feirbinte de șarpe / Mi se înfige în piept? / *De ce* nu-mi ajunge aerul / Pe care vreau să-l trag adînc în piept?

Aceste paralelisme lexicale sînt uneori foarte ciudate. Iată, de pildă, următoarea poezie a lui Fet, construită toată pe paralelisme :

Буря на небе вечернем.
Моря сердитого шум.
Буря на море — и думы,
Много мучительных дум.
Буря на море — и думы,
Хор возрастающих дум...
Черная туча за тучей...
Моря сердитого шум... [1]

Repetițiile de cuvinte pot fi clasificate la fel ca și cele ale sunetelor. Voi remarca doar două procedee caracteristice pentru lirică : refrenul și inelul.

Refrenul este o modalitate de a încheia strofele cu aceleași cuvinte (de pildă, „Nani nani"). De exemplu :

Тихая звезданая ночь.
Трепетно светит луна.
Сладки уста красоты
В тихую звездную ночь.
Друг мой, в сиянье ночном
Как мне печаль превозмочь.
Ты же светла, как любовь
В тихую, звездную ночь
Друг мой, я звезды люблю
И от печали не прочь.
Ты же еще мне милей
В тихую звездную ночь.[2]

(FET)

---

[1] Furtuna pe cerul de seară. / Zgomotul mării supărate. / Furtună pe mare și gînduri, / Multe gînduri chinuitoare. / Furtună pe mare și gînduri... Un cor a tot mai numeroase gînduri... Un nor negru după altul... Zgomotul mării...

[2] O noapte liniștită, înstelată. / Lumina lunii tremurată. / Buzele dulci ale frumuseții / În noaptea liniștită, înstelată. / Iubita mea, în strălucirea nopții, / Cum aș putea tristețea mea s-o-nving ? / Tu ești luminoasă ca dragostea / În noaptea liniștită, înstelată. / Iubita mea, și stele-mi sînt dragi / Și de tristețe nu mi-e teamă. / Dar tu-mi ești și mai dragă / În noaptea liniștită, înstelată.

Construcţia inelară se numeşte cea în care sfîrşitul poeziei repetă formulele lexicale date la începutul ei. De pildă :

*Вы видели море такое,*
Когда замерли паруса,
И небо в весеннем покое,
И волны — сплошная роса.
И нежен туман, словно жемчуг,
И видимо мление влаг,
И еле понятное шепчет
Над мачтой приспущенный флаг ?
И к молу скрененная набок
Шаланда вся в розовых крабах ?
И с берега запах левкоя...
И к берегу льнет тишина...
*Вы видели море такое*
Прозрачным, как капля вина ?[1]

(N. ASEEV)

Cf. poezia lui Puşkin *Nu-mi mai cînta, frumoaso, suspinînd...*, în care prima strofă se repetă integral în final.

Construcţia inelară reprezintă una din modalităţile de încheiere a poeziei. Reîntoarcerea la motivul iniţial are loc după ce motivul a fost dezvoltat înăuntrul poeziei. Din această cauză semnificaţia lui se îmbogăţeşte prin asociaţiile realizate în poezie şi formula lexicală repetată sună într-un fel nou.

[1] Aţi văzut oare marea, / Cînd pînzele au încremenit, / Şi cerul e în liniştea primăverii / Şi valurile sînt o rouă neîntreruptă ? / Şi ceaţa e gingaşă, ca perlele, / Şi se vede extazul apei / Şi şopteşte ceva abia înţeles / Steagul lăsat pe catarg ? / Şi şlepul tot în crabi roz / S-a aplecat pe dig ? / Şi de pe mal se simte mirosul de mixandră... / Şi de mal se lipeşte liniştea... / Aţi văzut oare marea / Străvezie ca o picătură de vin ?

De altfel, construcţia inelară se realizează adesea şi înăuntrul poeziei, fiecare strofă putînd fi un inel. Aşa este poezia lui Puşkin *Cîntăreţul* :

Слыхали ль вы за рощей в час ночной
Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук унылый и простой
слыхали ль вы?[1]

În strofa a doua se repetă „Aţi întîlnit vreodată“, iar în cea de-a treia „Aţi respirat vreodată“.

4. PARALELISMUL STROFELOR. Un mare rol îl joacă înşirarea motivelor sub forma strofelor analoge. Majoritatea poeziilor sînt scrise în strofe catrene, sextine sau alte combinaţii de versuri. Inerţia ritmului şi a strofelor captează atenţia. Asta devine cu atît mai clar cu cît avem de-a face cu o strofă capricioasă, neobişnuită, de pildă :

Лесом мы шли по тропинке единственной
В поздний полуночный час.
Я посмотрел — запад с дрожью таинственной
Гас.

Что-то хотелось сказать на прощание,
Сердца не слышал никто;
Что-же сказать про его обмирание?
Что?

Арфа, ты арфа моя тихострунная
Ветер и бурю терпи!
Светит ли день или ночь полнолунная,
Спи.

[1] L-aţi auzit vreodată în crîng în ceas de noapte Pe cîntăreţul iubirii, pe cîntăreţul tristeţii sale? Cînd tac cîmpiile în ceasul dimineţii, / Al fluierului sunet trist şi simplu / L-aţi auzit ?

Думы ли реют тревожно-несвязные
Плачет ли сердце в груди, –
Скоро повысыплют звёзды алмазные,
Жди.[1]

(FET)

5. PARALELISMUL INTONAȚIONAL. Adesea motivele sînt dezvoltate într-un șir de propoziții cu o intonație uniformă, de pildă, cu o intonație uniform interogativă sau uniform exclamativă. În finalul poeziei de obicei are loc o schimbare a intonației. Astfel, în următoarea poezie a lui Fet, în care dezvoltarea temei are loc pe un fundal de intonații uniforme, finalul este realizat prin schimbarea intonației și în același timp prin introducerea motivului comparației (de tipul comparației inverse) :

О первый ландыш! Из-под снега
Ты просишь солнечных лучей...
Какая девственная нега
В душистой чистоте твоей!
Как первый луч весенний ярок!
Какие в нём нисходят сны!
Как ты пленителен, подарок
Воспламеняющей весны!
Так дева в первый раз вздыхает
О чём? — неясно ей самой —
И робкий вздох благоухает
Избытком жизни молодой.[2]

---

[1] Mergeam prin pădure, pe singura ei potecă, / În ceasul tîrziu al miezului de noapte. / Priveam — cu un tremur tainic apusul / Se stingea. / Aș fi vrut să spun ceva la despărțire, / Nimeni nu-și auzea inima ; / Ce pot să spun despre înmărmurirea lui ? / Ce ? / Harpă, tu harpa mea cu strune-ncete, / Suportă și vîntul și furtuna ! / Fie că luminează ziua sau noaptea cea plină de lună / Dormi. / Fie că roiesc gîndurile neliniștite și răzlețe, / Fie că-mi plînge inima-n piept, — / În curînd se vor revărsa stelele de diamant, / Așteaptă.

[2] O, întîiul mărgăritar ! De sub zăpadă / Ceri raze de soare... / Ce voluptate feciorelnică / E în puritatea ta aromată ! / Cît e de strălucitoare prima rază a primăverii ! / Ce visuri sînt cuprinse-n ea ! / Cît ești de fermecător, dar / Al primăverii aprinse ! / Așa oftează-ntîia oară o fecioară, / De ce ? — nici ea nu știe prea bine — / Și-n suspinul timid adie aroma / Vieții tinere !

Sistemul de corespondenţe intonaţionale, ca şi sistemul de repetiţii lexicale, poate fi deosebit de complicat. Cînd e realizat astfel încît determină construcţia artistică a poeziei, avem de-a face cu fenomenul pe care B. M. Eihenbaum l-a definit drept „melodia versului“.

Trebuie spus că nici una din modalităţile de paralelism nu poate fi desăvîrşită. Pe fundalul paralelismului trebuie să fie o mişcare a temei, adică două motive paralele pot fi doar parţial identice, prezentînd într-un alt aspect al lor deosebiri necesare pentru trecerea la un alt motiv.

Cît priveşte procedeele de final, despre unele din ele am vorbit mai sus. În mare, principiile de final ale poeziilor lirice se reduc la distrugerea inerţiei dezvoltării tematice. Dacă s-a conturat direcţia de dezvoltare a motivelor, motivul de încheiere este cel care se abate de obicei de la regula astfel constituită (v., de exemplu, ultima poezie citată). Lucrul esenţial în motivul de încheiere constă în noutatea acestuia în raport cu motivele mediane.

De altfel, sînt cazuri cînd poeziile n-au un final evident. Atunci, prin forţa obişnuinţei, noi sîntem cei care-i transmitem ultimului motiv un sens de motiv final şi căutăm să-l receptăm nu în rînd cu celelalte motive, ci prin opoziţie cu întreaga poezie. Iată, de pildă, poezia lui Fet *Vîrf de munte :*

Превыше гор, покннув горы
И наступя на тёмный лес,
Ты за собою смертных взоры
Завешь на сниеву небес.
Снегов серебянных порфира
Не хочет праха прнкрывать :
Твоя судьба — на гранях мнра
Не снисходить, а возвышать.
Не тронет вздох тебя бессильный,

Не омрачит земли тоска;
У ног твоих, как дым кадильный,
Вияся, тают облака.[1]

Dacă la această poezie s-ar mai adăuga încă o strofă, atunci cel de-al treilea catren ar suna la fel cu al doilea, cu aceeaşi intonaţie şi cu aceeaşi pondere a semnificaţiei. Poziţia sa finală, însă, ne obligă să-l citim cu o intonaţie total diferită şi cu o subliniere specială. Ultimul motiv, chiar prin faptul că se găseşte la sfîrşitul poeziei, capătă o pondere mai mare şi sîntem gata să-l interpretăm ca o expresie metaforică a ceva nespus pînă la capăt. Obişnuinţa noastră pentru anume legături lirice îi permite poetului ca, prin desfiinţarea relaţiilor obişnuite, să creeze impresia unei semnificaţii *posibile*, care să împace toate momentele neconexate ale construcţiei. Pe aceasta e făcută aşa-zisa „lirică sugestivă“, care-şi pune drept scop să ne provoace reprezentări fără să le numească. Multiplele exemple de această lirică pot fi găsite la poeţii contemporani, de pildă la A. Ahmatova sau la O. Mandelştam *.

Trebuie să remarcăm, de altfel, posibilitatea unei poezii neîncheiate, în care absenţa finalului are drept scop să provoace impresia unui fragment liric, în care chiar lipsa de desăvîrşire face parte din intenţia artistică. Poeziile-fragmente se întîlnesc destul de frecvent în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

De altfel, caracterul „fragmentar“ al poeziei se obţine de obicei nu prin desfiinţarea finalului, ci prin desfiinţarea începutului.

În diverse epoci, operele lirice erau clasificate în diverse genuri. Şi în raport cu lirica, secolul al XIX-lea a

---

[1] Mai sus de munţi, lăsînd în urmă munţii, / Acoperind pădurea-ntunecată, / Chemi după tine privirile de muritori / Spre albastrul cerului. / Purpura zăpezilor de-argint / Nu vrea să acopere pulberea : / Destinul tău, la graniţele lumii, / E să înalţi, nu să cobori. / Nu te va atinge suspinul neputincios, / Nu te va întuneca tristeţea pămînteană ; / La picioarele tale, ca fumul de cădelniţă, / Norii se unduiesc şi se topesc.

jucat același rol pe care l-a jucat în raport cu celelalte genuri : genurile s-au amestecat și granițele lor cîndva stricte s-au destrămat. Cu toate acestea, genurile, deși au încetat să se manifeste într-o formă pură, n-au dispărut.

Lirica înaltă a fost reunită cîndva sub denumirea generală de „odă“. La începutul secolului al XIX-lea s-a păstrat doar un singur tip de odă — oda solemnă, poezia lirică scrisă pe o temă importantă (evenimentele politice, de pildă, o teză abstractă de natură filozofică sau etică), care imita vorbirea oratorică. În forma lor curată, aceste ode se întîlnesc la Lomonosov, Petrov * și contemporanii lor. Trebuie spus că încă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea oda a început să evolueze. Astfel, Derjavin, utilizînd forma tradițională a odei (versul odic — tetraiambul — și strofa de zece versuri rimată într-un fel anume), i-a coborît tematica și lexicul.

Oda — ca o lirică retorică — se caracteriza printr-o intensă utilizare a procedeelor stilistice (a tropilor și a „figurilor“) și printr-o dezvoltare dialectică a motivelor. Volumul odei depășea de obicei volumul mediu al unei poezii lirice.

În poezia contemporană, de tipul odei se apropie unele din poeziile lui Maiakovski dedicate revoluției, *Sciții* lui Blok și un număr mare de poezii pe teme cetățenești, scrise de diverși poeți.

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, oda a fost concurată de *elegie*, care trata o tematică intimă, într-un plan emoțional corespunzător (sînt caracteristice elegiile erotice, au fost răspîndite elegiile colorate de o emoție a tristeții, a amărăciunii, a mîhnirii ; acestea din urmă au și creat impresia că elegia e o poezie tristă).

Din elegie, după decăderea genului, în calitatea sa de formă riguroasă, s-a dezvoltat lirica de romanță de la mijlocul secolului al XIX-lea, reprezentată de poezia lui Fet, Polonski, Al. Tolstoi și mulți alții.

Genurilor mari — oda și elegia — li se opuneau în secolul al XVIII-lea genurile mici reprezentate de epigrame și variantele ei (inscripția, madrigalul etc.).

În literatura antică prin epigramă se înțelegea orice poezie de dimensiuni reduse. Spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea noțiunea de epigramă s-a restrîns și a început să fie aplicată doar pentru poezii scurte (de la 2 la 8 versuri, arareori mai mari) cu o tematică comică. Se făcea deosebire între basmul epigramatic (anecdotă în versuri) și epigrama satirică : o poezie scrisă cu scopul ridiculizării unei persoane sau a unui eveniment. Ultimul tip de epigramă a ajuns pînă în zilele noastre și din cînd în cînd apar în reviste epigrame cu caracter actual.

Epigrama constă de obicei dintr-o premiză, care ne introduce în evenimentele descrise, și o glumă neașteptată în final (*pointe*), care reprezintă o concluzie comică, constantă în raport cu premiza. Dezvoltarea epigramei se raportează la secolul al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea, după care epigrama decade rapid.

De lirica pură trebuie să disociem poeziile de dimensiuni nu prea mari, în care tematica este fabulativă, adică este prezentă o narațiune despre o serie de evenimente legate într-un lanț cauzal-temporal și care se încheie printr-un deznodămînt.

Poeziile fabulative sînt denumite astăzi prin termenul comun de „baladă". Nu trebuie să uităm că acest termen s-a schimbat sensibil în diverse vremuri și la diverse popoare. Pînă în secolul al XVIII-lea cuvîntul baladă însemna în Franța o strofă specială și nu implica o tematică particulară. La începutul secolului al XIX-lea era la modă imitarea baladei scoțiene (gen al cîntecului popular) și în curînd cuvîntul baladă a început să reunească acele poezii a căror temă trata legendele și miturile poeziei populare orale (folclorul). În curînd s-a pierdut sentimentul de imitare a folclorului și balada a început să desemneze orice narațiune în versuri despre un eveniment fantastic, apoi nu s-a mai pus nici chestiunea fantasticului și prin baladă a început să se înțeleagă orice poezie cu fabulă.

Dintre poeţii contemporani a scris balade N. Tihonov.

Balada trebuie diferenţiată de un alt gen al poeziei cu subiect — fabula. Fabula s-a dezvoltat din apolog — un sistem de demonstrare pe exemple a unor locuri comune (anecdote sau poveşti). Ca o formă versificată, fabula a fost adoptată în Europa în secolul al XVII-lea, sub influenţa activităţii poetice a lui La Fontaine. Fabula, fiind construită pe un subiect, este o naraţiune în chip de alegorie din care se extrage o concluzie generală — morala fabulei. Astăzi fabula este un gen mort, dacă nu socotim unele tratări satirice ale acesteie (de pildă, în Franţa secolului al XIX-lea — Lachambeaudie *, la noi — Demian Bednîi **) şi doar prin tradiţie se mai păstrează în învăţămîntul primar, al cărui moment necesar se consideră a fi învăţarea pe de rost a fabulelor lui Krîlov.

În afara acestor genuri mici, au existat întotdeauna genurile lirice de dimensiuni mijlocii, care ocupă un loc intermediar între lirică şi poem. Aşa au fost la începutul secolului al XIX-lea satira, epistola etc. Acum genurile acestea nu se mai cultivă şi studiul lor aparţine exclusiv istoriei literaturii. Remarc doar că în poezia contemporană se observă o intensă tendinţă de a crea forme noi pentru aceste genuri intermediare. Poemul contemporan nu depăşeşte de regulă dimensiunile epistolei sau ale satirei din secolul al XVIII-lea.

## 3. GENURILE NARATIVE

A. NARAŢIUNILE ÎN PROZĂ. Lucrările narative în proză se împart în două categorii — forma mică — *nuvelă* (în terminologie rusă — „рассказ“) şi forma mare — romanul. Nu se poate stabili o graniţă între forma mică şi cea mare. Astfel, în literatura rusă pentru naraţiunile de dimensiuni mijlocii se foloseşte adesea denumirea de *povest*.

Indiciul dimensiunii, care este un indiciu de bază pentru lucrările narative, nu este nici pe departe atît de

lipsit de importanță, după cum ar putea să pară la prima vedere. De volumul lucrării depinde modul în care autorul va dispune de materialul fabulativ, cum își va construi subiectul și cum își va implica tematica în subiect.

Nuvela are de obicei o fabulă simplă, cu un singur fir fabulativ (simplitatea construcției fabulei nu afectează deloc complicarea și încurcarea diverselor situații), cu o serie scurtă de situații care se schimbă sau mai exact, cu o singură schimbare, centrală, a situațiilor.

Spre deosebire de dramă, nuvela nu se dezvoltă exclusiv prin dialog, ci preponderent prin narațiune. Absența unui element demonstrativ (scenic) face necesară introducerea în narațiune a motivelor, situațiilor, a caracteristicilor, a acțiunilor etc. Nu este necesară realizarea unui dialog exhaustiv (există posibilitatea ca dialogul să fie în general înlocuit printr-o informare despre temele convorbirilor). Astfel, dezvoltarea fabulei are o libertate narativă mai mare decît în dramă. Dar această libertate își are limitele sale. Dezvoltarea dramei se realizează prin apariții și dialoguri. Scena facilitează conexarea motivelor. În nuvelă conexarea nu poate fi motivată prin unitatea scenei și trebuie să fie pregătită. Aici pot fi două cazuri : o narațiune compactă, în care orice motiv nou este pregătit de cel precedent, și fragmentară (cînd nuvela se împarte în capitole sau părți), în care este posibilă o întrerupere a narațiunii compacte, corespunzătoare schimbării scenelor și a actelor în dramă.

Întrucît nuvela nu se realizează prin dialog, ci prin narațiune, un mare rol îl joacă momentul *povestirii.*

Asta se exprimă prin faptul că adesea în nuvelă apare povestitorul, din partea căruia se și comunică nuvela. Apariția povestitorului este însoțită, în primul rînd, de introducerea motivelor de încadrare a povestitorului, iar în al doilea rînd, prin tratarea lexicală și compozițională a manierei de povestire.

Motivele de încadrare se reduc de obicei la descrierea împrejurărilor în care i-a fost dat autorului să audă

nuvela („Povestirea unui doctor“, „Manuscrisul găsit“ etc.), uneori la introducerea motivelor, care constituie un pretext pentru povestire (în împrejurarea descrisă, se întîmplă ceva care obligă pe unul din personaje să-şi amintească o întîmplare analogă, de care are cunoştinţă etc.). Tratarea manierei de povestire se exprimă prin definirea unui limbaj specific (lexical şi sintactic), care-l caracterizează pe povestitor, prin definirea sistemului de justificări în introducerea motivelor, sistem realizat în consecinţa psihologiei unitare a povestitorului etc. Procedeele de povestire există şi în dramă, unde uneori intervenţiile diverşilor eroi capătă un specific colorit stilistic. Astfel, în vechea comedie, tipurile pozitive vorbeau de obicei într-un limbaj literar, iar cele negative şi comice îşî pronunţau replicile într-un dialect caracteristic.

De altfel, o serie destul de mare de nuvele este scrisă în maniera naraţiunii abstracte, fără introducerea povestitorului şi fără o tratare a manierei de povestire.

În afara nuvelelor cu fabulă sînt posibile şi cele fără fabulă, în care nu există o dependenţă cauzal-temporală a motivelor. Indiciul nuvelei fără fabulă constă în faptul că acest gen de nuvelă poate fi uşor divizată în părţi, iar părţile acestea pot fi intervertite fără să se încalce regularitatea mişcării generale a nuvelei. Un caz tipic de nuvelă fără fabulă este *Registrul de reclamaţii* al lui Cehov, în care ne întîlnim cu o serie de adnotări făcute într-un registru de reclamaţii a căii ferate, nici una din adnotări neavînd nimic comun cu destinaţia registrului. Succesiunea adnotărilor nu este motivată aici şi multe din ele pot fi trecute cu uşurinţă dintr-un loc într-altul. Nuvelele fără fabulă pot fi foarte variate din punctul de vedere al sistemului de conjugare a motivelor. Indiciul de bază al nuvelei ca gen îl constituie un *final* ferm. Nuvela nu trebuie să aibă neapărat o fabulă care să ducă la o situaţie stabilă, după cum nu trebuie neapărat să treacă printr-un şir de situaţii nestabile. Uneori descrierea unei situaţii este sufi-

cientă pentru împlinirea tematică a nuvelei. Finalul fabulei poate fi şi deznodămîntul. De altfel, e posibil ca naraţiunea să nu se oprească la motivul deznodămîntului şi să continue. În cazul acesta, în afara deznodămîntului, trebuie să mai avem un final.

De obicei într-o fabulă scurtă, în care este dificil ca rezolvarea definitivă să fie dezvoltată şi pregătită chiar din situaţiile de fabulă, deznodămîntul se realizează prin introducerea unor personaje noi şi a unor motive noi, nepregătite de dezvoltarea fabulei (un deznodămînt brusc sau întîmplător. Aceasta se remarcă frecvent şi în drame, unde adesea deznodămîntul nu este condiţionat de dezvoltarea dramatică. Cf., de pildă, *Avarul* lui Molière, în care deznodămîntul se realizează prin recunoaşterea înrudirilor şi nu este în nici un fel pregătit de evenimentele precedente).

Acest inedit al motivelor finale este cel care serveşte drept procedeu principal pentru finalele de nuvelă. De regulă este vorba de introducerea unor motive noi, de o altă natură decît cele ale fabulei nuvelistice. Astfel, la sfîrşitul nuvelei poate fi plasată o sentinţă morală sau de alt gen care pare să elucideze sensul celor întîmplate (este, într-o formă slăbită, tot un deznodămînt regresiv). Caracterul sentenţios al finalurilor poate fi şi disimulat. Astfel, motivul „naturii indiferente" dă posibilitatea ca finalul sentenţios să fie înlocuit cu o descriere a naturii : „Iar pe cer strălucea soarele" sau „Gerul se înteţea" (este un final clişeu al povestirilor de Crăciun despre băiatul care îngheaţă).

Motivele noi de la sfîrşitul povestirii capătă în receptarea noastră, prin forţa tradiţiei literare, o semnificaţie de o mare pondere, cu un mare şi disimulat conţinut emoţional. Aşa sînt, de pildă, finalurile lui Gogol, ca cel din *Cum s-au certat Ivan Ivanovici cu Ivan Nikiforovici* — fraza „E trist pe lumea asta, domnilor", care întrerupe naraţiunea ce nu a dus la nici un deznodămînt.

Mark Twain are o nuvelă în care-şi pune eroii în situaţii absolut insolubile. Drept final, Twain dezvăluie

caracterul literar al construcţiei şi se adresează ca autor cititorului, cu mărturisirea că n-a putut să găsească nici o soluţie. Acest nou motiv („al autorului“) desfiinţează naraţiunea obiectivă şi se constituie într-un final ferm.

Ca exemplu de încheiere cu un motiv colateral voi da o nuvelă a lui Cehov, în care se descrie o corespondenţă oficială, încurcată şi stupidă, în legătură cu o epidemie dintr-o şcoală rurală. După ce creează impresia inutilităţii şi a inepţiei tuturor acestor „adrese“ şi „rapoarte“, Cehov îşi încheie nuvela descriind nunta în casa fabricantului de hîrtie care şi-a făcut un mare capital. Acest nou motiv dezvăluie întreaga naraţiune ca o nestăpînită „distrugere a hîrtiei“ în instanţele birocratice.

În exemplul dat se observă o apropiere de tipul deznodămîntului regresiv, care dau un sens nou şi aruncă o lumină nouă asupra tuturor motivelor implicate în nuvelă.

Elemente ale nuvelei sînt, ca şi în genurile narative, naraţiunea (sistemul motivelor dinamice) şi descrierea (sistemul motivelor statice). De obicei între cele două serii de motive se stabileşte un anume paralelism. Foarte frecvent motivele statice sînt un fel de simboluri ale motivelor fabulative, fie în calitatea de motivări ale dezvoltării fabulei, fie se realizează pur şi simplu o corespondenţă între diverse motive ale fabulei şi descrieri (de pildă, o acţiune anume se desfăşoară într-o împrejurare anume și împrejurarea însăși devine un indiciu al acţiunii). Astfel, prin intermediul corespondenţelor, se poate întîmpla ca motivele statice să fie din punct de vedere psihologic preponderente în nuvelă. Aceasta se realizează adesea prin faptul că în titlul nuvelei se implică o aluzie la un motiv static (de pildă, *Stepa* lui Cehov, *Cîntatul cocoşului* lui Maupassant. Cf. în dramă *Furtuna* şi *Pădurea* de Ostrovski).

În construcţia sa nuvela pleacă adesea de la procedee dramaturgice şi reprezintă uneori un fel de povestire a dramei, realizată prin reducerea dialogului şi completată

prin descrierea împrejurărilor. De altfel, fabula nuvelistică obişnuită este mai simplă decît cea dramatică, unde se cere o întretăiere a liniilor fabulei. În acest sens este interesant de remarcat că adesea în prelucrările dramatice ale fabulelor nuvelistice în acelaşi cadru dramatic coexistă două fabule nuvelistice prin realizarea identităţii personajelor principale din amîndouă fabulele.

În diverse epoci — chiar şi în cele mai îndepărtate — se observa o tendinţă de a reuni nuvele în cicluri nuvelistice. Astfel sînt opere de o semnificaţie universală, *Cartea lui Kalila și a Dimnei, Cartea celor 1001 de nopţi, Decameronul* etc.

De obicei aceste cicluri nu reprezintă o simplă şi nemotivată culegere de povestiri, ele sînt expuse după principiul unei anume unităţi : în naraţiune se introduceau motivele de legătură.

*Cartea lui Kalila și a Dimnei* este făcută ca un dialog pe teme morale între Baidaba şi regele Dabşalim. Nuvelele sînt introduse ca exemple pentru diverse teze morale. Chiar şi eroii nuvelelor au conversaţii lungi şi-şi comunică unul altuia diverse nuvele. Introducerea unei noi nuvele se face de obicei aşa : „Înţeleptul a spus : «cine este încîntat de un duşman, care nu încetează să fie duşman, acela pătimeşte ce au pătimit bufniţele de la ciori». Regele a întrebat : «Dar ce s-a întîmplat ? » Baidaba a răspuns...“ şi se spune povestea despre bufniţele — ciori. Această aproape obligatorie întrebare „Dar ce s-a întîmplat ?“ introduce nuvela în cadrul naraţiunii în calitate de exemplu moral.

În *1001 de nopţi* se redă o poveste despre Şeherezada care s-a măritat cu un calif ce jurase să-şi omoare nevestele a doua zi după nuntă. Şeherezada îi povesteşte în fiecare noapte o nouă poveste pe care o întrerupe în locul cel mai interesant şi astfel îşi amînă execuţia. Nici una din poveşti n-are nici o legătură cu povestitorul. Pentru o fabulă de încadrare este necesar doar motivul naraţiunii, fiind absolut egal ce anume se povesteşte.

În *Decameron* se povestește despre o societate care s-a reunit în timpul unei epidemii ce pustia țara și care-și petrece timpul povestind nuvele.

În toate cele trei cazurile avem cel mai simplu procedeu de conexare a nuvelelor — prin intermediul *încadrării*, adică prin intermediul nuvelei (de obicei puțin dezvoltată, întrucît n-are o funcție independentă a nuvelei, ci se introduce doar ca o încadrare a ciclului), în care unul din motive este cel al povestirii.

Tot încadrate sînt și culegerile de nuvele ale lui Gogol („Prisăcarul Rudîi Panko“) și ale lui Pușkin („Ivan Petrovici Belkin“) în care drept încadrare servește istoria povestitorilor. De același tip ține și încadrarea cu intermitențe. Ciclul de nuvele este sistematic întrerupt (uneori înăuntrul nuvelei ciclului) de comunicări despre evenimentele nuvelei de încadrare.

De același tip ține și ciclul de povești al lui Hauff — *Hanul din Spessart*. În nuvela de încadrare se comunică despre călătorii care au înnoptat în han și care și-au suspectat patronii de a avea legături cu bandiții. Luînd hotărîrea de a veghea toată noaptea, călătorii își spun povești, pentru a nu adormi. Nuvela de încadrare continuă în pauzele dintre povestiri (o poveste fiind întreruptă, partea a doua a acesteia se spune la sfîrșitul ciclului); aflăm despre atacul bandiților, despre luarea ca prizonieri a unei părți a călătorilor, despre eliberarea lor, eroul fiind un meșter giuvaergiu care-și salvează nașa (fără să știe cine e); deznodămîntul aduce recunoașterea nașei de către erou și istoria ulterioară a vieții acestora.

În alte cicluri ale lui Hauff ne întîlnim cu un sistem mai complicat de conexare a nuvelelor. Astfel, în ciclul *Caravana*, două din cele șase nuvele sînt legate prin eroii lor cu participanții nuvelei de încadrare. Una din aceste nuvele, *Despre mîna tăiată*, ascunde o serie de enigme. În deznodămîntul ei, în planul nuvelei de încadrare, necunoscutul care s-a alăturat caravanei își povestește biografia și elucidează toate momentele necunoscute despre mîna tăiată. Astfel, eroii și motivele unora dintre nu-

velele ciclului se întretaie cu eroii şi motivele nuvelei de încadrare şi se îmbină într-o naraţiune integrală.

În cazul unei mai strînse apropieri a nuvelelor, ciclul poate să se transforme într-o operă artistică unică — în roman. La limita dintre ciclu şi roman se află *Un erou al timpului nostru* al lui Lermontov, în care toate nuvelele sînt reunite printr-un erou comun, dar în acelaşi timp nu-şi pierd interesul lor independent.

Înşirarea nuvelelor printr-un erou reprezintă unul din procedeele de reunire a nuvelelor într-un întreg narativ. Totuşi aceasta nu reprezintă încă un mijloc suficient pentru a transforma un ciclu de nuvele într-un roman. Astfel, aventurile lui Sherlock Holmes nu reprezintă decît un ciclu de nuvele şi nu un roman.

De obicei în nuvelele reunite în roman lucrurile nu se reduc la prezenţa unui erou comun, personajele episodice trec şi ele dintr-o nuvelă într-alta (sau, altfel spus, se identifică). Procedeul obişnuit în tehnica romanescă constă în faptul că rolurile episodice ale diferitelor momente să fie încredinţate unui personaj care a fost folosit mai înainte (cf. rolul lui Zurin din *Fata căpitanului* : la începutul romanului joacă rolul de jucător de biliard, iar la sfîrşitul romanului de comandant al unităţii în care a nimerit din întîmplare eroul. Puteau fi şi personaje diferite, deoarece Puşkin avea nevoie doar de un lucru : comandantul de la sfîrşitul romanului să-l fi cunoscut mai înainte pe Grinev, faptul nefiind legat de episodul jocului de biliard).

Dar nici asta nu este suficient. Este necesar nu numai ca nuvelele să fie reunite, trebuie ca şi existenţa lor în afara romanului să fie de neconceput, adică trebuie distrus caracterul lor integral. Aceasta se obţine prin retezarea finalului nuvelei, prin împletirea motivelor nuvelei (pregătirea deznodămîntului unei nuvele are loc în limitele unei alte nuvele a romanului) etc. Printr-un asemenea tratament nuvela se transformă dintr-o lucrare independentă în nuvelă ca element al subiectului romanului.

Trebuie să facem o riguroasă disociere a celor două semnificații a cuvîntului „nuvelă". Nuvela ca un gen independent este o lucrare finită. Înăuntrul romanului nu este decît o parte mai mult sau mai puțin independentă a subiectului, care poate să nu fie terminată [1]. Dacă înăuntrul romanului rămîn nuvele absolut finite (adică cele care pot fi concepute în afara romanului, cf. povestirea prizonierului din *Don Quijote*), aceste nuvele poartă denumirea de ***„nuvele intercalate"***. Nuvelele intercalate sînt o particularitate caracteristică a vechii tehnici romanești, în care uneori și acțiunea principală a romanului se dezvoltă în povestirile pe care și le spun personajele cu ocazia unei întîlniri. De altfel, nuvelele intercalate se întîlnesc și în romanele contemporane. Cf., de pildă, construirea romanului *Idiotul* al lui Dostoievski. Tot o nuvelă intercalată este, de pildă, și visul lui Oblomov la Goncearov.

Romanul ca o formă narativă mare se reduce de obicei la conexarea nuvelelor într-un întreg.

Un procedeu tipic al conexării nuvelelor constă în expunerea lor succesivă, de obicei înșirată pe unul din eroi și expusă în ordinea succesiunii cronologice. Romanele de acest tip sînt făcute ca biografie a eroului sau ca istorie a călătoriilor sale (de pildă, *Gil Blas* al lui Lesage).

Situația finală a fiecărei nuvele este și situația inițială a celei următoare ; astfel, în nuvelele intermediare lipsește expoziția și se dă un deznodămînt neperfectat.

Ca să se realizeze o mișcare ascendentă în roman, este necesar ca fiecare nouă nuvelă să-și lărgească materialul tematic în raport cu precedenta, de pildă — orice nouă aventură trebuie să includă un alt cerc de personaje în cîmpul acțiunii eroului sau fiecare altă aventură a eroului trebuie să fie mai complicată și mai dificilă decît cea precedentă.

---

[1] În vechile poetici, nuvela ca o parte a unei lucrări narative se numea *episod*, dar acest termen se folosea cu precădere în analiza poemului epic.

Un asemenea tip de roman se numește *etajat* sau înlănțuit.

Pentru o construcție etajată sînt caracteristice, în afara celor amintite, următoarele procedee de conexare a nuvelelor. 1) Deznodămîntul fals : deznodămîntul dat în cadrul unei nuvele se dovedește a fi eronat sau prost înțeles. De pildă, după toate aparențele personajul moare. În continuare aflăm că personajul a fost salvat și că figurează în nuvelele următoare. Sau — eroul a fost salvat dintr-o împrejurare dificilă de un personaj episodic care i-a sărit în ajutor. În continuare aflăm că salvatorul a fost o unealtă a dușmanilor eroului și, în loc de a fi salvat, eroul nimerește într-o situație și mai grea. 2) De aceasta se leagă și sistemul de motive — de enigme. În nuvele figurează motive, al căror rol fabulativ nu este clar și o relaționare deplină nu se realizează. În continuare are loc „dezlegarea enigmei". Așa este în ciclul de povești al lui Hauff enigma asasinatului în nuvela despre mîna tăiată. 3) De obicei romanele etajate sînt pline de motive intercalate care necesită o completare nuvelistică. Așa sînt motivele călătoriei, ale urmăririi etc. În *Suflete moarte* motivul deplasărilor lui Cicikov creează posibilitatea de desfășurare a unui șir de nuvele, ai căror eroi sînt moșierii de la care cumpără Cicikov suflete moarte.

Un alt tip de construcție romanescă este cea inelară. Tehnica acestei construcții se reduce la faptul că una din nuvele (cea de încadrare) se desface. Expunerea ei se lungește pe întregul roman și în ea sînt implicate ca episoade interferente toate celelalte nuvele. Într-o construcție inelară nuvelele sînt inegale și inconsecvente. Romanul reprezintă, de fapt, o nuvelă trenată și lungită, în raport cu care toate celelalte nuvele nu sînt decît niște episoade de încetinire și de întrerupere. Astfel, în romanul lui Jules Verne *Testamentul unui trăsnit*, în calitate de nuvelă de încadrare se dă istoria moștenirii eroului, condițiile testamentului etc. Aventurile eroilor

care participă în jocul condiţionat de testament reprezintă nuvelele episodice interferente.

În sfîrşit, un al treilea tip este cel al construcţiei paralele. De obicei personajele sînt organizate în cîteva grupe independente, fiecare din ele avîndu-şi destinul său (fabula). Istoria fiecărui grup, acţiunile lor, cîmpul lor de activitate reprezintă un „plan" aparte al grupului. Naraţiunea este purtată pe mai multe planuri : se comunică ce se petrece într-un plan, apoi ce se întîmplă într-un alt plan etc. Eroii unuia din planuri trec într-un alt plan, are loc un schimb permanent de personaje şi de motive între planurile narative. Schimburile sînt cele care servesc drept motivare pentru transferarea naraţiunii dintr-un plan într-altul. Astfel, se povestesc deodată cîteva nuvele, care se interferează în evoluţia lor, se încrucişează şi uneori se contopesc (cînd două grupe se unesc într-unul singur), alteori se ramifică : construcţia paralelă este însoţită de obicei şi de paralelismul destinelor eroilor. De obicei, destinul unui grup este opus tematic destinului unui alt grup (de pildă, prin contrastarea caracterelor, a împrejurărilor, a deznodămîntului etc.), şi astfel o nuvelă paralelă este parcă luminată şi reliefată de o alta. Această construcţie este caracteristică pentru romanele lui Tolstoi *(Anna Karenina, Război şi pace)*.

În utilizarea termenului de paralelism trebuie să deosebim paralelismul de concomitenţă a desfăşurării narative (paralelismul de subiect) şi paralelismul de confruntare sau comparaţie (paralelismul de fabulă). De obicei cele două paralelisme coincid, dar nu se poate vorbi de o condiţionare reciprocă a lor. Paralelismele nuvelei se confruntă frecvent, dar aparţin altor timpuri şi altor personaje. De regulă, una din nuvele este principală, iar cealaltă secundară şi se realizează printr-o povestire a cuiva, printr-o comunicare etc. Cf. *Roşu şi negru* de Stendhal, *Trecutul viu* de H. de Régnier *, *Portretul* de Gogol (istoria cămătarului şi istoria pictorului). La tipul

mixt se raportează romanul lui Dostoievski *Umiliţi şi obidiţi,* în care două personaje (Valkovski şi Nelli) sînt verigi de legătură între două nuvele paralele.

Întrucît romanul constă dintr-o totalitate de nuvele, un deznodămînt sau un final nuvelistic obişnuit nu mai este suficient pentru un roman. Romanul trebuie să fie încheiat prin ceva mai semnificativ decît încheierea unei nuvele.

În modalităţile de încheiere ale romanului există diverse sisteme de finaluri.

1. Situaţia tradiţională. O situaţie tradiţională este căsătoria eroilor (într-un roman cu o intrigă erotică), moartea eroilor. În acest sens romanul se apropie de factura dramaturgiei. Trebuie să remarcăm că uneori pentru pregătirea unui asemenea deznodămînt se introduc personaje episodice care nu joacă un rol de prim ordin în roman sau în dramă, care însă sînt legate prin destinul lor de fabula de bază. Căsătoria sau moartea lor servesc drept deznodămînt. Exemplu : drama *Pădurea* de Ostrovski, unde eroul este Nesciastlivţev, iar căsătoria are loc între personaje relativ secundare (Axiuşa şi Piotr Vosmibratov. Căsătoria dintre Gurmîjskaia şi Bulanov reprezintă o linie paralelă).

2. Deznodămîntul nuvelei de încadrare (nuvela inelară). Dacă romanul este construit pe principiul nuvelei deschise, deznodămîntul acestei nuvele este suficient pentru încheierea romanului. De pildă, în romanul lui Jules Verne *Ocolul lumii în optzeci de zile,* deznodămîntul nu este dat de faptul că Phileas Foggee şi-a terminat, în fine, călătoria în jurul lumii, ci că a cîştigat pariul (istoria pariului şi eroarea de o zi constituie tema nuvelei de încadrare).

3. În cazul unei construcţii în trepte, deznodămîntul este dat prin introducerea unei nuvele noi, făcută altfel decît toate nuvelele precedente (analogă este introducerea unui motiv nou în finalul nuvelei). Dacă, de pildă, aventurile eroului sînt înşirate ca întîmplări care au loc în timpul călătoriei, nuvela finală trebuie să distrugă

motivul însuşi al călătoriei şi prin aceasta să realizeze o disociere esenţială de nuvelele intermediare, „de drum". În *Gil Blas* al lui Lesage aventurile sînt motivate prin faptul că eroul îşi schimbă locurile de slujbă. În final obţine o existenţă independentă şi nu-şi mai caută alte locuri pentru slujbă. În romanul lui Jules Verne *80.000 de leghe sub apă* eroul trece printr-un şir de aventuri ca prizonier al căpitanului Nemo. Eliberarea din prizonierat este şi sfîrşitul romanului, întrucît distruge principiul de înşirare a nuvelelor.

4. În sfîrşit, pentru romanele de mari dimensiuni este caracteristic procedeul „epilogului", al strangulării naraţiunii spre final. După o povestire lungă şi lentă despre împrejurările vieţii eroului dintr-un interval de timp nu prea mare, ne întîlnim în epilog cu o naraţiune rapidă, în care aflăm pe cîteva pagini despre evenimentele care au avut loc într-un interval de ani sau de decenii. Pentru epilog este tipică formula: „la zece ani după cele povestite" etc. Pauza temporală şi intensificarea ritmului povestirii reprezintă o „amprentă" cu totul evidentă a finalului de roman. Cu ajutorul epilogului romanul poate fi încheiat cu o dinamică de fabulă cu totul redusă, cu situaţii simple şi imobile. Cît era de necesar „epilogul", ca o formă tradiţională de încheiere a romanului, o arată cuvintele lui Dostoievski din finalul *Satului Stepancikovo*: „Aci s-ar putea da multe explicaţii la locul lor; de fapt, însă, toate aceste explicaţii sînt acum de prisos. Cel puţin, este o părere a mea. În locul diverselor explicaţii, am să spun numai cîteva cuvinte despre soarta viitoare a personajelor povestirilor mele: fără asta, se ştie, nu se termină nici un roman şi este chiar şi o chestiune reglementată".

În faţa romanului, în calitatea sa de mare construcţie, se pune cerinţa unui interes şi, de aici, cerinţa unei selecţii corespunzătoare a tematicii.

De obicei tot romanul „se ţine" pe acest material tematic extraliterar de semnificaţie general-culturală. Trebuie spus că tematismul (extrafabulativ) şi construirea

subiectului contribuie reciproc la intensificarea interesului romanului. Astfel, în romanul de ficţiune ştiinţifică există, pe de o parte, o recrudescenţă a temei ştiinţifice prin intermediul fabulei implicate (de pildă, într-un roman astronomic are loc de obicei implicarea aventurilor unei călătorii fantastice interplanetare), pe de altă parte, fabula însăşi capătă semnificaţie şi un mare interes datorită acelor cunoștințe pozitive, pe care le primim urmărind destinul unor eroi imaginari. Pe aceasta se bazează arta *„didactică“*, antică prin formula de „miscere utile dulci“ („să combini plăcutul cu utilul“).

Sistemul de implicare a materialului extraliterar în schema de subiect a fost arătat parţial mai sus. Sistemul se reduce la motivarea estetică a materialului extraliterar. Sînt posibile implicări diverse ale materialului extraliterar într-o lucrare. În primul rînd, sistemul însuşi al expresiilor care formulează materialul poate fi artistic. Așa sînt procedeele insolitării, ale construcţiei lirice etc. Un alt procedeu este cel al utilizării fabulative a motivului extraliterar. Astfel, dacă scriitorul vrea să ridice problema „mezalianţei“, îşi alege o fabulă în care mezalianţa să fie unul din motivele dinamice. Romanul lui Tolstoi *Război şi pace* se desfăşoară chiar în împrejurările războiului și problema războiului este dată chiar prin fabula romanului. În romanul revoluţionar contemporan revoluţia însăşi apare ca unul din factorii dinamici ai fabulei naraţiunii.

Un al treilea procedeu, foarte răspîndit, este cel al utilizării temelor extraliterare ca un procedeu al *trenării* sau al frînării. Într-o naraţiune de mari dimensiuni este necesar ca evenimentele să fie trenate. Aceasta permite, pe de o parte, să fie dezvoltată expunerea, iar pe de altă parte, măreşte interesul așteptării. În momentul de maximă tensiune izbucnesc motivele de întrerupere, care obligă la o derogare de la expunerea dinamicii fabulei, la o temporară amînare a expunerii, la care se revine după prezentarea motivelor de întrerupere. Compară descrierile extinse din romanul *Notre-Dame de Paris*. Iată

un exemplu de „dezvăluire a procedeului“ trenării în nuvela lui Marlinski *Încercarea* * : în primul capitol sîntem informați că doi husari, Gremin și Strelinski, au plecat, independent unul de celălalt, la Petersburg ; în cel de al doilea capitol, cu un moto caracteristic din Byron : „If I have any fault, 'tis disgression“ („dacă sînt vinovat de ceva, sînt vinovat de digresiuni“), se descrie sosirea unuia din husari (fără să se spună care anume) la Petersburg și se descrie amănunțit Piața Sennaia. La sfîrșitul capitolului citim dialogul realizat printr-un asemenea „procedeu de dezvăluire“ :

„— Vai de mine, domnule autor ! aud exclamarea multora dintre cititorii mei : ați scris un capitol întreg despre Piața Abundenței, care poate mai curînd să ne trezească poftă de mîncare, decît dorința de a citi.

— Nici așa, nici altfel nu sînteți în pierdere, domnii mei !

— Ei bine, dar să ne spuneți cel puțin care anume din prietenii noștri husari, Gremin sau Strelinski, a sosit în capitală ?

— Pentru asta, domnii mei, trebuie să mai citiți două sau trei capitole !

— Recunosc, e un procedeu ciudat de a-i obliga pe alții să te citească.

— Fiecare baron cu fantezia sa, fiecare scriitor cu povestirea sa. De altfel, dacă sînteți chiar atît de chinuiți de curiozitate, trimiteți pe cineva la cancelaria comenduirii ca să vadă lista celor sosiți“.

În sfîrșit, tematica se realizează adesea în dialoguri. În acest sens sînt caracteristice romanele lui Dostoievski, în care eroii vorbesc despre temele cele mai diverse privind din unghiuri diferite una și aceeași problemă.

Utilizarea eroului în calitate de purtător de cuvînt al autorului reprezintă un procedeu tradițional și pentru dramă și pentru roman. În cazul acesta este posibil (și frecvent) ca autorul să-și transmită viziunea unui erou pozitiv „rezoner“, adesea, însă, ideile sale prea îndrăznețe autorul le transmite unui erou negativ, ca prin aceasta să-și decline responsabilitatea pentru viziunea expusă.

Aşa a făcut Molière în *Don Juan,* transmiţîndu-i replici ateiste, aşa atacă clericalismul Maturin prin intermediul fantasticului său erou demonic Melmoth *(Melmoth Rătăcitorul).*

Chiar şi caracterizarea eroului poate să servească pentru implicarea unei teme extraliterare. Eroul poate să fie într-un fel o întruchipare a unei probleme sociale a epocii. În acest sens sînt caracteristice romane ca *Evgheni Oneghin, Un erou al timpului nostru,* romanele lui Turgheniev (*Rudin,* Bazarov din *Părinţi şi copii* etc.). În aceste romane problema vieţii sociale, a moralităţii etc. este prezentată ca problema individuală a comportamentului unui erou concret. Întrucît mulţi scriitori încep cu totul nepremeditat „să se pună în situaţia eroului“, problema generală corespunzătoare poate fi dezvoltată de autor ca un episod psihologic din viaţa eroului. Prin asta se explică posibilitatea unor lucrări care studiază istoria gîndirii ruse sociale prin eroi de romane (de pildă, Ovseaniko-Kulikovski * în *Istoria intelectualităţii ruse*), deoarece eroii romanelor, în virtutea popularităţii lor, încep să existe în limbă ca simboluri ale anumitor tendinţe sociale, ca purtători ai problemelor sociale.

Expunerea obiectivă a unei probleme în roman nu este, însă, suficientă ; este necesară, de obicei, şi o anumită orientare a atitudinii faţă de problemă. Pentru această orientare poate fi aplicată şi obişnuita dialectică a prozei. În mod frecvent eroii romanelor spun nişte lucruri convingătoare prin forţa unei argumentări logice şi strînse, operate de ei. O asemenea construcţie nu este însă pur artistică. Mai frecvent se apelează la motive emoţionale. Ceea ce s-a spus despre coloritul emoţional al eroilor elucidează modul în care poate fi atrasă simpatia de partea eroului şi a ideologiei sale. În vechiul roman moralist eroul a fost totdeauna virtuos, pronunţa sentinţe virtuoase şi triumfa în deznodămînt, în timp ce duşmanii lui şi mişeii care spuneau nişte lucruri cinice şi criminale erau distruşi. Într-o literatură străină de motivarea naturalistă, tipurile negative, care reliefează o

temă pozitivă, se exprimau simplu și direct, aproape în tonul celebrei formule : „judecă-mă, judecător nedrept“, și dialogurile se apropie uneori de tipul versurilor folclorice religioase, în care împăratul „nedrept“ spune următoarele : „să nu crezi în credința ta dreaptă, creștină, să crezi în credința mea cîinească, păgînă“.

Dacă vom analiza replicile eroilor negativi (în afara cazului cînd autorul îi folosește ca purtători disimulați ai cuvîntului său), chiar a celor din lucrările apropiate în timp de noi, cu o clară motivare naturalistă, vom observa că acești eroi se deosebesc de formula primitivă de mai sus doar printr-un grad diferit de „ștergere a urmelor“.

Transferul simpatiei emoționale de la erou la ideologia sa reprezintă un mijloc de a sugera o „atitudine“ față de ideologie. Transferul poate fi realizat și prin fabulă, cînd motivul dinamic care întruchipează o temă ideologică este învingător în deznodămînt. E suficient să ne amintim literatura patriotardă din epoca războiului, cu descrierea „monstruozităților germane“ și a influenței binefăcătoare a „armatelor victorioase ruse“, ca să evidențiem un procedeu care are în vedere tendința firească a cititorului pentru generalizare. Totul constă în faptul că fabula imaginară și situațiile imaginare sînt etalate permanent ca niște situații în raport cu care este posibilă o generalizare, ca situații „tipice“.

Trebuie să remarc și necesitatea *atragerii atenției* cititorului, prin intermediul unor procedee speciale, asupra temelor introduse, care trebuie să se bucure de un regim de receptare preferențial. O asemenea atragere a atenției se numește *pedalare* pe temă și se obține prin mijloace diverse, începînd cu o simplă repetiție și terminînd cu implicarea temei în momentele de mare tensiune ale narațiunii.

Trecînd la problema clasificării romanelor, trebuie să remarc, ca și în raport cu toate genurile, că o clasificare reală a lor este un rezultat al încrucișării unor factori istorici și se realizează deodată după cîteva indicii. Astfel,

dacă vom considera drept indiciu de bază sistemul de povestire, vom putea obține următoarele clase: 1) narațiunea abstractă, 2) romanul-jurnal, 3) romanul-manuscris găsit (cf. romanele lui Rider Haggard *), 4) romanul-povestirea eroului (*Manon Lescaut* a abatelui Prévost), 5) romanul epistolar (adnotările în scrisorile eroilor reprezintă o modalitate preferată la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea — romanele lui Rousseau, Richardson, la noi — *Oameni sărmani* de Dostoievski).

Din toate aceste forme, poate numai cea epistolară își motivează constituirea într-o clasă aparte a romanelor de acest gen, deoarece condițiile formei epistolare creează procedee cu totul speciale de dezvoltare a subiectului și de tratare a tematicii (forme limitate pentru dezvoltarea fabulei, întrucît corespondența are loc între oameni care nu stau împreună sau care trăiesc în niște condiții de excepție ce admit posibilitatea corespondenței, o formă liberă pentru implantarea materialului extraliterar, întrucît forma scrisorii permite includerea în roman a unor tratate întregi).

Voi încerca să schițez doar cîteva forme ale romanului.

1. *Romanul de aventuri* — pentru acest roman este caracteristică amplificarea aventurilor eroului și trecerile lui permanente de la pericole de moarte la salvare. (V. romanele lui Dumas-tatăl, ale lui Gustave Aimard, Mayne Reid și, mai ales, *Rocambole* al lui Ponson du Terrail).

2. *Romanul istoric*, reprezentat de romanele lui Walter Scott, iar la noi în Rusia de romanele lui Zagoskin **, Lajecinikov **, Alexei Tolstoi și alții. Romanul istoric se deosebește de cel de aventuri prin indicii de altă serie (într-unul apare indiciul dezvoltării fabulei, în celălalt — indiciul împrejurării tematice) și din această cauză cele două genuri nu se exclud. Romanele lui Dumas-tatăl pot fi denumite în același timp și istorice și de aventuri.

3. *Romanul psihologic*, raportat de obicei la viața contemporană (în Franța — Balzac, Stendhal). La acest gen

se atașează de obicei romanul secolului al XIX-lea — intrigă erotică, o abundență a materialului social-descriptiv etc. — care este grupat pe școli: romanul englez (Dickens), romanul francez (Flaubert — *Madame Bovary*, romanele lui Maupassant); trebuie reliefat aparte romanul școlii lui Zola etc. Pentru aceste romane este caracteristică o intrigă de adulter (tema infidelității în căsnicie). De același tip ține și romanul de familie, care-și trage rădăcinile din romanul moralizator din secolul al XVIII-lea, obișnuitul „roman-foileton" care se publică în „Magazinele" germane și englezești — reviste lunare pentru „lecturile în familie" (așa-numitul „roman burghez"), „romanul cotidian", „romanul de bulevard" etc.

4. *Romanul satiric și parodic,* care în diverse epoci se constituie în forme diferite. La acest tip se raportează *Romanul comic* al lui Scarron *, *Viața și opiniile lui Tristram Shandy* de Sterne, care a creat în proză un curent aparte — sternianismul (începutul secolului al XIX-lea), tot aici se pot raporta și unele din romanele lui Leskov *(Enoriașii)* etc.

5. *Romanul fantastic* (de pildă, *Vampirul* lui Al. Tolstoi, *Îngerul de foc* de Briusov), la care se atașează și forma romanului utopic și de ficțiune științifică (Wells, Jules Verne, Rosny cel mare **, romanele-utopii de astăzi). Aceste romane se disting prin acuitatea fabulei și prin abundența materialului tematic extraliterar; adesea sînt dezvoltate după principiul romanului de aventuri (v. *Noi* de Evg. Zamiatin ***). Tot aici se raportează și romanele în care se descrie cultura umană primitivă (de pildă romanul lui de Rosny cel mare).

6. *Romanul publicistic* (Cernîșevski) ****.

7. Într-o clasă aparte trebuie raportat *romanul fără subiect,* al cărui indiciu este o maximă reducere (uneori și absență) a fabulei, o ușoară transmutare a părților fără modificări sensibile ale subiectului etc. La acest gen se poate raporta în general orice formă mare artistică descriptivă a „schițelor" conexate, de pildă „însemnările de călătorie" (Karamzin, Goncearov, Staniukovici). În litera-

tura contemporană de această formă se apropie „romanele-autobiografii“, „romanele-jurnale“ etc. (cf. *Anii copilăriei lui Bagrov cel tînăr* de Axakov — prin Andrei Bielîi şi B. Pilneak forma aceasta „neorganizată“ (în sensul realizării fabulei) a căpătat o oarecare răspîndire (cf. *Zoo* de Viktor Şklovski) *.

Această enumerare, cu totul incompletă şi imperfectă, a formelor particulare romaneşti poate fi dezvoltată numai într-un plan istoric-literar. Indiciile genului apar în procesul de evoluţie a formei, se încrucişează, se luptă, dispar etc. Numai în limitele unei epoci poate fi dată o clasificare exactă a lucrărilor în funcţie de şcoli, genuri şi curente.

B. NARAŢIUNEA ÎN VERSURI (POEMUL). O formă mare în versuri se numeşte *poem*. Poemele se împart în fabulative — epice, şi nonfabulative — descriptive şi didactice.

În cadrul poemului epic o formă pe deplin constituită este cea a poemului epic clasicist (reprezentată la noi, de pildă, de *Rossiada* lui Heraskov) care se revendică de la poemul antic (Homer, Virgiliu) pe de o parte, iar pe de altă parte de la poemul fantastic italian (Ariosto, Tasso) [1]. Sub aspectul construcţiei de subiect se remarcă o tendinţă multiplană (desfăşurarea paralelă a subiectului), iar în limitele fiecărui plan — o construcţie etajată, proprie naraţiunii de aventuri. Trecerea dintr-un plan în altul se realizează prin intermediul împărţirii în cînturi sau prin introducerea unor motive tranzitive de legătură, care se şi numesc „tranziţii“ (uneori reduse pînă la o simplă formulă verbală de trecere : „dar să-l lăsăm puţin pe eroul nostru şi să vedem ce face celălalt“). Sub aspect tematic poemele se opreau la momente istorice de mare semnificaţie, obligatorie fiind prezenţa unor fiinţe fantastice („protectorii“).

---

[1] Poemului italian îi este propriu un anumit tip de strofă, ceea ce creează condiţii particulare de dezvoltare tematică. Cf. *Evgheni Oneghin* de Puşkin.

Poemul epic a generat întotdeauna parodia, procedeele parodice dezvoltîndu-se în două direcţii : un subiect elevat se dezvoltă într-un lexic jos (de pildă, „burlesque“ sau „travesti“ — la noi în secolul al XVIII-lea, poemul lui Osipov *Eneida pe dos)* sau invers — stilul înalt şi procedeele obişnuite ale desfăşurării epice se aplicau la un subiect „trivial“ (aşa sînt la noi, în secolul al XVIII-lea, poemele lui V. Maikov, Ciulkov *, Şahovskoi **).

Un loc aparte îl ocupă poemul comic, care nu evită nici procedeele poemelor parodice (cu precădere de genul „burlesque“). De un asemenea tip de poem ţine poemul *Duşenka* de Bogdanovici ***.

Începutul secolului al XIX-lea semnifică sfîrşitul poemului clasic. Ceva mai mult a supravieţuit poemul comic, de care ţine parţial şi *Ruslan şi Ludmila* al lui Puşkin.

Poemele descriptive îşi trag rădăcinile de la poemele antice ale lui Hesiod *(Munci şi zile)* şi ale lui Virgiliu *(Georgicele)* şi au căpătat o mare răspîndire mai ales în secolul al XVIII-lea. De un mare succes s-au bucurat poemele lui Delille. Tematica poemelor descriptive este constituită cu precădere de tablouri ale naturii (o temă obişnuită este cea a anotimpurilor : există poeme pe această temă la Thomson **** Saint-Lambert ***** Rouchet ****** şi mulţi alţii). Desfăşurarea tematică a acestor poeme se realizează de obicei prin desfăşurarea lirică a diferitelor teme statice plasate în ordinea punerii lor în discuţie. De altfel, după sistemul retoric, schimbarea temelor are loc numai atunci cînd sînt epuizate asociaţiile lirice poetice care „duc“ tematica (este cunoscută afirmaţia poeţilor, potrivit căreia „rima duce ideea“). Descrierile alternau cu fragmentele istorice şi cu tradiţionalele „episoade“, adică nuvele în versuri cu o fabulă de o intensitate redusă, date într-o desfăşurare lirică (cu o intensificare a motivelor emoţionale, „digresiuni“, comparaţii, descrieri etc.) şi care se armonizau din punct de vedere tematic cu motivele descrierii de bază.

De poemele descriptive ţin şi poemele didactice (poemul-tratat ; de pildă, *Art poétique* de Boileau, secolul al XVII-lea).

Poemele didactice şi descriptive care au supravieţuit pînă la începutul secolului al XIX-lea sînt predecesoare ale poemului „romantic" (Byron, Puşkin şi alţii), care a apărut ca rezultat al descompunerii uriaşelor poeme descriptive (ce atingeau pînă la 10.000 de versuri). Poemul romantic, preluînd procedeele poemelor descriptive, a schimbat locul motivelor extrafabulative ; „scheletul" poemului romantic este fabula expusă „fragmentar", întreruptă de descrieri şi de digresiuni lirico-emoţionale. Interversiunea temporală, sugestia, discordanţele de fabulă, care se cer completate de imaginaţie, toate acestea caracterizează construcţia de subiect a poemului romantic. Timpul în care s-a cultivat poemul romantic a fost destul de scurt (din deceniul al II-lea pînă în deceniul al IV-lea al secolului al XIX-lea), dar genul acesta a determinat dezvoltarea marilor forme în versuri, frecvente pînă în ziua de azi, ceea ce se explică parţial prin faptul că, în Rusia, de poemele romantice ţin şi poemele lui Puşkin şi Lermontov, care influenţează şi astăzi formele poetice.

În ultimii ani se remarcă în poezie o tendinţă pentru formele mari. Dacă nu vorbim de poemele lui Maiakovski, care dezvoltă oarecum o altă linie în poezie, trebuie să remarcăm poemele lui N. Tihonov ***(Faţă în faţă)***, ale lui B. Pasternak * *(O boală superioară)* etc. Noile poeme nu le concurează ca dimensiune pe cele vechi (volumul unui poem romantic oscilează între 500 şi 1.500 de versuri), dar şi aici, ca şi în poemul romantic, se simte o tendinţă de slăbire a elementului fabulativ, o preferinţă pentru caracterul fragmentar şi pentru desfăşurarea lirică.

# NOTE ȘI COMENTARII

P. 5 *

*A. N. Veselovski* (1838—1906), filolog, folclorist, istoric literar rus, unul din fondatorii metodei comparatist-istorice în literatură. Sistemul comparatist al lui Veselovski se asociază cu crearea unui sistem noțional propriu, care a revoluționat gîndirea critică rusă și a exercitat în continuare o mare influență asupra acesteia, inclusiv asupra școlii formale. Cercetările lui Veselovski cuprind o arie de o excepțională întindere, vizînd aproape toate momentele esențiale ale evoluției literare (și nu numai literare) ale umanității. Din lungul șir de lucrări de o mare valoare reținem : *Din istoria comunicării literare a Orientului cu Occidentul.* Note și îndoieli cu privire la studiul *comparat al eposului medieval, Mitologia comparată și metoda ei, Solomon și Kitovras, Boccaccio, mediul și generația sa, Pușkin — poet național, Istoria sau teoria romanului? Poetica subiectelor, Trei capitole din poetica istorică, Repetițiile epice ca moment cronologic, Paralelismul psihologic și formele lui în reflectările stilului poetic, Din istoria epitetului* etc., etc.

P. 31 *

Poate că ar fi mai exactă înțelegerea remarcilor ca un prim comentariu scenic al piesei, ca *o interpretare posibilă,* și nu ca o indicație. Din acest punct de vedere, orice altă indicație regizorală, pentru că remarcile nu sînt decît niște indicații regizorale, are, cel puțin teoretic, același grad de valabilitate ca și cea a autorului.

De altfel, remarcile pot fi împărțite în două grupe mari. Din prima grupă fac parte cele care au *o valoare de text,* prin care se indică situații sau stări ce fac parte din contextul piesei — intrările sau ieșirile personajelor, moartea personajelor, amplasarea detaliilor care vor funcționa în dezvoltarea ulterioară a piesei (celebra pușcă cehoviană care se

atîrnă în actul I şi din care se va trage în actul IV) etc. Uneori, dar nu întotdeauna, remarcile din această grupă sînt incluse în dialog. Din cea de a doua grupă, la care se referă de fapt Tomaşevski, fac parte cele care au o valoare interpretativă, deci o valoare relativă, spre deosebire de cele dintîi, care au o valoare absolută. Poate că ar fi interesant de remarcat că sînt dramaturgi — Camil Petrescu, Beckett — în piesele cărora abundă remarcile din cea de a doua grupă. Probabil că este vorba de o neîncredere ascunsă faţă de capacitatea de înţelegere a realizatorilor de spectacole.

P. 39 *

*A. S. Şişkov* (1754—1841), filolog rus, autor al cunoscutei lucrări *Meditaţii asupra vechiului şi noului stil al limbii ruse,* fondator al societăţii *Colocviile iubitorilor cuvîntului rusesc,* fervent apărător al purităţii limbii ruse şi adversar al oricăror neologisme.

P. 40 *

*N. Tihonov* (n. 1896), poet şi prozator sovietic, cunoscut mai ales datorită baladelor sale. Iniţial a făcut parte din gruparea literară „Fraţii Serapion“.

P. 40 **

*I. P. Meatlev* (1796—1844), poet şi prozator rus. A devenit celebru datorită lucrării amintite de Tomaşevski — *Senzaţiile şi însemnările din străinătate,* dan l'etranje, *ale doamnei Kurdiukova.*

P. 42 *

*A. A. Marlinski* (1797—1837), pseudonimul lui A. A. Bestujev, cunoscut şi sub numele de Bestujev-Marlinski, prozator romantic rus, autor al unor lucrări de mare popularitate, poate cel mai popular prozator al timpului. A fost obiectul multor atacuri ale lui Bielinski, lipsite, însă, de un efect practic. Printre lucrările sale cele mai cunoscute se numără : *Încercarea, Locotenentul Belozor, Ammalat Bek* etc. Bestujev- Marlinski a fost membru al societăţii decembriste „Asociaţia de Nord“ şi a editat împreună cu celebrul decembrist K. F. Rîleev revista „Poliarnaia zvezda“ („Steaua Polară“ — 1823—1825).

P. 42 **

*N. S. Leskov* (1831—1895), prozator rus, s-a manifestat cu precădere în două direcţii : în proza de virtuozitate stilistică, în care speculează şi creează etimologii populare *(Îngerul sigilat, Stîngaciul* etc.), şi în proza de gen pătrunsă uneori de un substrat tragic *(Enoriaşii, Lady Macbeth din judeţul Mţensk, Voinţa de fier* etc.).

P. 43 *

*V. A. Jukovski* (1783—1852), poet preromantic rus, cunoscut în egală măsură prin lucrările originale *(Cîntăreţ în tabăra armatei ruse),* traduceri (mai ales din Goethe, Gray şi Byron) şi prin baladele sale *(Svetlana* şi *Liudmila),* care sînt în prima instanţă variaţii pe tema baladelor lui Bürger (mai ales *Lenore),* avînd, însă, un anume farmec inedit, realizat printr-o mare puritate a versului şi printr-o elevată poetică a detaliului de gen.

P. 45 *

*V.* G. *Benediktov* (1807—1873), poet postromantic rus. A fost unul din primii poeţi ruşi la care metafora apare nu ca o figură de stil, ci ca o factură a discursului liric, realizînd astfel o remarcabilă polisemie a versului. Aceasta i-a atras o popularitate de excepţie, dar şi mulţi adversari, ca şi o vădită neînţelegere din partea unor critici ai vremii.

P. 47 *

*V. I. Dal* (1801—1872), prozator rus, cunoscut ca atare sub pseudonimul Kazak Luganski. A făcut parte din aşa-zisa „şcoală naturală“, al cărei teoretician a fost V. G. Bielinski, deşi termenul a fost inventat de un adversar al acestuia — F. V. Bulgarin.

Dal a rămas în literatură mai puţin prin proză (lucrările cele mai reprezentative : *Un portar din Petersburg, Vizitiul, Cîrnăţarii şi bărboşii)* şi mai mult prin culegerea de proverbe şi mai ales datorită dicţionarului limbii ruse în 4 volume, reprezentînd şi astăzi o lucrare exemplară.

P. 47 **

*Anton Pogorelski* (pseudonimul lui A. A. Perovski) (1787—1836), prozator romantic rus *(Dublul sau serile mele în Malorusia, Găina neagră sau locuitorii subterani* etc.).

P. 51 *

*K. M. Staniukovici* (1843—1903), prozator *(Povestiri marinăreşti, În apă tulbure).*

P. 53 *

*I. F. Gorbunov* (1831—1895), actor, scriitor şi istoric al teatrului. Printre lucrările cele mai importante se numără : *Tunul, Sala albă, Teatrul moscovit din secolele XVIII şi XIX*.

P. 54 *

*Viaceslav Ivanov* (1866—1949), poet, dramaturg şi estetician simbolist. A făcut parte din grupul „tinerilor simbolişti", cea de a doua generaţie a simbolismului rus. În afara unor volume de versuri de mare valoare, este şi autor al remarcabilelor tragedii *Tantal, Prometeu,* al volumelor de estetică *Printre stele, Brazde şi haturi* etc.

P. 58 *

*Igor Severianin* (pseudonimul lui I. V. Lotarev) (1887—1947), poet, unul din capii egofuturiştilor.

P. 58 **

*N. M. Karamzin* (1766—1826), prozator rus *(Scrisorile unui călător rus, Sărmana Liza, Natalia fiică de boier* etc.), şi istoric. Fondator şi teoretician al sentimentalismului rus, fondator al istoriografiei ruse moderne *(Istoria statului rus),* unul din creatorii limbii ruse literare moderne.

P. 59 *

*Velemir Hlebnikov* (pseudonimul lui Viktor Vladimirovici Hlebnikov) (1885—1922), poet, a început să scrie sub semnul simbolismului ca să devină mai tîrziu unul din creatorii futurismului rus. E cunoscut, printre altele, pentru excepţionala sa forţă de creaţie lexicală.

P. 60 *

*M. V. Lomonosov* (1711—1765), savant, poet şi estetician rus, reprezentant şi iniţiator al clasicismului, unul din creatorii

prozodiei ruse clasice. Lucrările mai importante : odele, *Scrisoarea despre regulile versificaţiei ruse, Retorica, Gramatica rusă* etc.

P. 61 *
*M. M. Zoşcenko* (1895—1958), prozator satiric *(Piotr Ivanîci şi alţii, Feodor Antonîci are dreptate, Aventurile unei maimuţe, Povestirea unui scriitor debutant* etc.) şi comediograf *(Crima şi pedeapsa, Servieta de pînză* etc.).

P. 62 *
*I. P. Polonski* (1819—1898), poet presimbolist, unul din primii poeţi ruşi care a încercat canonizarea romanţei ţigăneşti.

P. 62 **
*A. N. Maikov* (1821—1897), poet rus, autorul unei poezii în stil antic, a făcut parte din gruparea poeţilor „artei pure".

P. 62 ***
*I. A. Krîlov* (1769—1844), cel mai mare fabulist rus, celebru prin forţa plastică a fabulelor sale, publicist şi dramaturg *(O prăvălie la modă, O lecţie pentru fiice* etc.).

P. 63 *
*A. S. Griboiedov* (1794—1829), dramaturg, autorul celebrei comedii *Prea multă minte strică.* Celelalte comedii, unele scrise în colaborare cu alţi autori (*Studentul* în colaborare cu Katenin, *Unu-i frate, alta-i soră* cu Viazemski etc.) sînt lipsite de valoare şi nu prezintă decît un interes biografic.

P. 63 **
*F. I. Tiutcev* (1803—1873), poet, unul din exponenţii „veacului de argint" al poeziei ruse. Tiutcev a scris cu precădere o poezie filozofică (prefigurînd oarecum existenţialismul), încorporată adesea în peisaje, ceea ce i-a atras denumirea de „poet al naturii".

P. 63 ***
*B. A. Pilniak* (pseudonimul lui Vogau) (1894—1937), prozator sovietic, devenit celebru mai ales datorită unor lucrări ca *Anul gol, Viforul, Ivan-Moskva, Pomul roşu* etc.

Continuînd procesul de reformare a prozei, prezent în literatura rusă încă la începutul secolului XX, Pilniak s-a manifestat ca unul din iniţiatorii ideii de modernizare în proza sovietică din anii douăzeci, mai ales în sfera stilului şi a subiectului.

P. 66 *

*I. I. Konevskoi* (pseudonimul lui I. I. Oreus) (1877—1901), poet de factură filozofică şi critic (*Sentimentul mistic în critica rusă, Concepţiile lui N. F. Şcerbina* etc.).

P. 66 **

*M. V. Milonov* (1792—1821), poet. Versul citat de Tomaşevski este celebru datorită reproducerii sale de către Puşkin în romanul în versuri *Evgheni Oneghin* (6, XXI).

P. 67 *

*Andrei Bielîi* (pseudonimul lui B. N. Bugaev) (1880—1934), poet şi prozator simbolist, unul din teoreticienii simbolismului rus. Operele sale mai importante : beletristice — *Petersburg, Kotik Letaev ;* critice — *Simbolismul, Cîmpul verde, Ritmul ca dialectică* şi *Călăreţul de aramă.*

P. 75 *

Se pare că dezvoltarea ulterioară a literaturii (poate cu precădere a dramaturgiei) reduce oarecum din valabilitatea afirmaţiei lui Tomaşevski. Astăzi se poate vorbi de o artă de structură metaforică, în care metafora nu este numai „un element al expresiei", ci, în mare măsură, un fenomen independent, un mod de existenţă al operei de artă.

P. 88 *

*A. F. Pisemski* (1821—1881), prozator rus (*Oameni ai anilor patruzeci, Ea e de vină ?, Molîu, Păcat de om bătrîn* etc.) şi dramaturg (*Destinul amar, Baal, Un geniu al finanţelor* etc.). Opera lui Pisemski se caracterizează în primul rînd printr-o mare obiectivitate, printr-un permanent efort de detaşare. Pisemski şi-a semnat foiletoanele cu pseudonimul Nikita Bezrîlov.

P. 91 *

*A. A. Fet* (1820—1892), poet, reprezentant al „veacului de argint" al poeziei ruse, exponent de excepţie al „artei pure", a practicat o poezie cu precădere impresionistă.

P. 92 *

*S. Obradovici* (1892—1956), poet, membru al Proletcultului, unul din organizatorii grupării literare *Kuzniţa*..

P. 95 *

*L. N. Seifullina* (1889—1954), prozatoare (*Virineea*, *Delicvenţii* etc.). A încercat, fără prea mare succes, să abordeze şi dramaturgia (dramatizarea *Virineei*, *Tovarăşi de drum* etc.).

P. 97 *

*Vera Inber* (1890—1972), poetă şi prozatoare sovietică, cunoscută mai ales ca poetă. Lucrările mai importante — poemele *Jurnal de drum*, *Ovidiu*, *Meridianul Pulkovo*, comedia în versuri *Uniunea mamelor* etc.

P. 99 *

*Du Marsais (César Chesneau)* (1676—1756), autor al unui celebru *Tratat despre tropi*, al unui *Tratat de gramatică generală pentru a servi drept fundament în vederea studierii tuturor limbilor*.

P. 102 *

*N. N. Nikitin* (1895—1964), scriitor sovietic rus. A făcut parte din gruparea „Fraţii Serapion" şi a scris în stil „ornamental" propriu acestei grupări (culegerile *Răzmeriţa*, *Pietrele*, *Cu creionul în mînă*, *Pămînt liric*). Ulterior creaţia sa se îndreaptă pe făgaşul literaturii realiste cu tematică contemporană. Romanul său *Aurora boreală* a fost distins cu Premiul de stat al U.R.S.S.

P. 115 *

*G. R. Derjavin* (1743—1816), poet clasic rus (*Feliţa*, *Demnitarul*, *Cascada*, *La moartea prinţului Meşcerski* etc.), a încercat să sintetizeze genurile lirice clasiciste.

P. 116 *

*P. A. Viazemski* (1792—1878), poet şi critic romantic rus, în poezia căruia se simt unele influenţe ale clasicismului rus din secolul al XVIII-lea.

P. 117*

*V. I. Briusov* (1873—1924), poet şi estetician simbolist, unul din fondatorii simbolismului rus, exponent al „simboliştilor bătrîni". Dintre lucrările critice mai importante : *Cei de departe şi cei de-aproape, Cursul scurt al ştiinţei versului şi bazele teoriei versificaţiei.*

P. 117 **

*N. N. Aseev* (1889—1969), poet sovietic rus, a făcut parte iniţial din gruparea futuristă „Centrifuga". Lucrările mai importante : *Digresiunea lirică, Cei douăzeci şi şase* etc.

P. 118 *

*S. M. Tretiakov* (1892—1939), poet rus, a făcut parte iniţial din gruparea „Lef".

P. 118 **

*Anna Ahmatova* (1889—1966), poetă, singura reprezentantă a curentului akmeist, a cărei creaţie s-a constituit într-o operă, şi nu într-o cuantă. Poezia Annei Ahmatova decurge dintr-o anume succesiune a interferenţelor.

P. 118 ***

*O. M. Brik* (1888—1945), unul din reprezentanţii şcolii formale ruse. Lucrările mai importante : *Repetiţiile fonice, Ritm şi sintaxă, Blok şi Maiakovski.*

P. 124 *

*E. A. Baratînski* (1800—1844), poet romantic rus, autor al unor poeme (*Eda, Balul* etc.) de o valoare oarecare, dar şi al unor elegii de excepţie, care s-au bucurat de o curioasă şi vehementă neînţelegere din partea unor critici, mai ales Bielinski, ceea ce a influenţat receptarea ulterioară a poeziei lui Baratînski.

P. 126 *

Termenul „заумь" (tradus de noi prin „transraţional" ; de asemenea „заумный язык", „заумная речь" („limbaj transraţional", „vorbire transraţională") creat de A. Krucionîh, unul dintre teoreticienii cubofuturiştilor, semnifică un tip de limbaj poetic în care esenţial nu este sensul cuvîntului, ci conţinutul

afectiv transmis de autor unui grup de sunete, a căror configuraţie sugerează, totuşi, de cele mai multe ori o sursă semantică. Aceasta a dus, cum e şi firesc, la o explozie a neologismelor. Astfel, V. Hlebnikov, pornind de la cuvîntul „любить“, — a iubi, creează nu mai puţin de patru sute de cuvinte noi.

P. 127 *
***Vasili Kamenski*** (1884—1961), poet şi prozator, cunoscut mai ales ca poet, unul din organizatorii grupului cubofuturiştilor. Din proza lui Kamenski citabil este romanul ***Stenka Razin.***

P. 136 *
***S. Neldihen*** (1891—1942), iniţial poet akmeist. Mai tîrziu s-a manifestat cu precădere ca scriitor pentru copii.

P. 142 *
În original — „словораздел“, termen inventat de Tomaşevski. Pentru traducere am folosit o variantă a acestui termen — spaţiu interverbal (межсловесный промежуток) — propusă de Andrei Bielîi.

P. 147 *
***F. G. Klopstock*** (1724—1803), poet şi dramaturg german, cunoscut mai ales datorită poemului său ***Messiada,*** a odelor sale şi a unor lucrări dramatice, cum ar fi ***Moartea lui Adam, Lupta lui Hermann,*** caracterizate mai ales prin calităţi literare şi mai puţin prin calităţi scenice.

P. 148 *
***A. N. Radişcev*** (1749—1802), filozof iluminist, prozator şi poet sentimentalist, autor al ***Călătoriei de la Petersburg la Moscova,*** al odei ***Libertatea*** etc.

P. 149 *
***Meleti Smotriţki (1578—1633),*** primul filolog rus de seamă. Gramatica la care se referă Tomaşevski a constituit pînă spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea un sistem de referinţă.

P. 150 *
***Bîlina*** — o formă a eposului rusesc, aflată la graniţa dintre literatura orală cultă şi folclor, provenită, probabil, din poezia

eroică medievală kieviană, păstrată doar prin ecouri indirecte — cf. figura legendarului Boian din *Cîntec despre oastea lui Igor.*

P. 155 *

*Marie de France* (a doua jumătate a secolului al XII-lea), poetă franceză, stabilită la curtea Angliei, autoare de *lais* şi de fabule, în parte originale, în parte traduceri.

P. 161 *

*Jukovski-Bernet,* mai exact E. Bernet, pseudonimul lui A. K. Jukovski (1810—1864), poet romantic, s-a bucurat de oarecare notorietate în deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea.

P. 163 *

*Feofan Prokopovici* (1681—1736), arhiepiscop de Novgorod, colaborator apropiat al lui Petru I, unul din iniţiatorii clasicismului rus, orator, publicist, jurist, estetician *(De arte poetica),* scriitor (*Vladimir,* tragicomedie, *Epinikion,* poem etc.).

P. 163 **

*V. K. Trediakovski* (1703—1769), estetician, poet şi traducător, unul din fondatorii clasicismului rus, unul din reformatorii versificaţiei ruse, alături de M. V. Lomonosov. Lucrările mai importante : teoretice — *Îndreptar nou şi concis în vederea compunerii versurilor ruseşti ;* poetice — *Epistolă către Apollo din partea poeziei ruseşti, Tilemahida* etc.

P. 163 ***

*Antioh Cantemir* (1708—1744), fiul lui Dimitrie Cantemir, poet satiric şi traducător. A scris cu totul 9 satire, fabule, epigrame şi a început poemul *Petriada.* Unul din iniţiatorii clasicismului rus, fondatorul aşa-numitei *poezii reale.* A fost ultimul poet de seamă rus care a utilizat versul silabic.

P. 167 *

*M. Opitz* (1597—1639), poet şi estetician german. În afara lucrării citate de Tomaşevski, *Cartea despre poezia germană,* îi aparţine şi *Aristarchus.* Opitz a fost printre cei care au pus bazele clasicismului german. A desfăşurat o activitate foarte

variată. În afara tratatelor teoretice şi a poeziilor prin care căuta să afirme versificaţia silabo-tonică, Opitz este şi autorul libretului primei opere germane — *Daphne*, muzica de H. Schütz.

P. 168 *

*A. K. Tolstoi* (1817—1875), poet (*Vasili Şibanov, Prinţul Mihailo Repnin, Lupii*), prozator (*Vampirul, Prinţul Serebrianîi*) şi dramaturg (*Moartea lui Ivan cel Groaznic, Ţarul Feodor Ioannovici, Ţarul Boris, Don Juan* etc.), poet romantic. Împreună cu fraţii Alexei (v. nota de la p. 370) şi Vladimir Jemciujnikov (autorul unor destul de cunoscute parodii la adresa „poeziei pure"), este creatorul operei apocrife a lui Kozma Prutkov. Sub acest nume, un pseudonim colectiv, de fapt, s-au publicat o serie de parodii literare, ca şi lucrări satirice, care s-au bucurat de o mare popularitate. Obiectul principal al satirei l-a constituit chiar personajul-autor Kozma Prutkov, o întruchipare a unui spirit conservator şi stupid, frenetic şi agresiv. Lucrarea la care se referă Tomaşevski (titlul complet : *Istoria Statului Rus de la Gostomîsl pînă la Timaşev*) ţine (alături de *Visul lui Popov, Cîntecul despre Katkov* etc.) de preocupările satirice ale lui A. K. Tolstoi.

P. 170 *

*G. A. Bürger* (1747—1794), poet german, unul din exponenţii ideilor *Sturm und Drang*. A creat un tip nou de baladă, aşa-zisa baladă serioasă, dintre care cele mai cunoscute sînt : *Lenore, Fiica pastorului din Taubenheim, Vînătorul sălbatic* etc.). Balada *Lenore*, datorită traducerilor libere, mai curînd nişte variaţii poetice, realizate de V. Jukovski, s-a bucurat, la începutul secolului al XIX-lea, de o mare popularitate în Rusia şi a influenţat într-o bună măsură romantismul rus în faza sa incipientă.

P. 184 *

Este vorba de *Scrisoarea despre regulile versificaţiei ruse*, prin care Lomonosov polemizează cu *Îndreptarul nou şi concis în vederea compunerii versurilor ruseşti* al lui Trediakovski.

P. 184 **

*A. P. Sumarokov* (1718—1777), poet, dramaturg (autor a nouă tragedii şi a douăsprezece comedii, considerat aproape unanim cel mai mare tragedian rus din secolul al XVIII-lea), publicist şi estetician al clasicismului rus.

P. 185 *

*N. A. Lvov* (1715—1803), poet, traducător, pictor, arhitect.

P. 186 *

*V. A. Kapnist* (1757—1823), poet şi mai ales dramaturg. La început a fost unul din exponenţii clasicismului, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, însă, sub influenţa lui Karamzin şi a şcolii sale, a asimilat sentimentalismul. Opera lui de mare notorietate este comedia *Intriga (Ябеда)*, care a constituit pînă spre mijlocul secolului al XIX-lea un sistem de referinţă.

P. 186 **

*A. H. Vostokov* — pseudonimul lui O. A. Voldemar — (1781—1864), poet, estetician *(Eseu despre versificaţia rusă, Gramatica rusă, Gramatica limbii slavone expusă după monumentele cele mai vechi)* şi traducător, unul din cei mai de seamă filologi ruşi ai secolului al XIX-lea.

P. 186 ***

*A. F. Merzliakov* (1778—1830), estetician *(Scurtă definire a teoriei beletristicii)*, poet, stilizator al folclorului, poate cel mai de seamă teoretician al clasicismului rus, ceea ce nu l-a împiedicat să fie un mare admirator al lui Puşkin.

P. 186 ****

*N. G. Ţîganov* (1797—1831), poet, culegător de folclor, iniţiator al poeziei primitive. Printre continuatorii lui se numără A. V. Kolţov şi I. S. Nikitin.

P. 186 *****

*A. A. Delvig* (1798—1831), poet şi critic, unul din prietenii apropiaţi ai lui Puşkin, redactor al cunoscutei reviste „Literaturnaia gazeta“, adept al senzaţiei nemijlocite, ideea de bază a poeziei sale (după mărturia lui Puşkin) : cu cît eşti mai

aproape de cer, cu atît e mai rece. Este plasat undeva la granița dintre clasicism și romantism.

P. 186 ******

Este vorba de poetul romantic *A. I. Odoievski* (1802—1839), care s-a manifestat ca atare în timpul exilului din Siberia și a rămas celebru prin răspunsul poetic la poezia lui Pușkin *In greu surghium siberian.* A fost cunoscut mai ales ca improvizator. Precizarea pe care o face Tomașevski este necesară întrucît mai există un Odoievski, dar V. F. (Vladimir Feodorovici) Odoievski (1804—1869), cunoscut sub mai multe pseudonime : O, Bezglasnîi, Dedușka Irinéi etc., poet și prozator romantic. Printre operele sale mai cunoscute se numără : *Prințesa Mimi, Prințesa Zizi, Povestea despre un cadavru care aparține nu se știe cui, Orașul fără nume, Ironia mortului* etc.

P. 186 *******

*A. V. Kolțov* (1809—1842), poet rus, autor al unei opere de stilizare folclorică. S-a bucurat de mare popularitate la vremea lui.

P. 186 ********

*Cîntecul despre negutătorul Kalașnikov* este o operă unică, nefiind o lucrare de reconstituire a unei epoci și nici măcar o lucrare despre epoca lui Ivan cel Groaznic, ci mai curînd un poem în care epoca însăși nu constituie decît un pretext pentru a descrie modul de a simți arta a poeților populari cvasi-profesioniști.

P. 187 *

*N. I. Gnedici* (1784—1833), poet neoclasicist, traducător al *Iliadei*, o traducere care i-a entuziasmat pe contemporani.

P. 194 *

*A. N. Iahontov* (1820—1890), poet și traducător.

P. 194 **

*A. M. Jemciujnikov* (1821—1908), poet și dramaturg, unul din reprezentanții școlii nekrasoviene.

P. 200 *

Utilizarea de către Blok a acestui tip de rime se explică parţial prin faptul că poezia lui Blok este, după cum a remarcat V. Şklovski, o canonizare a romanţei ţigăneşti.

P. 201 *

*L. A. Mei* (1822—1862), poet şi dramaturg, unul din exponenţii artei pure. A scris piese istorice *(Pskoviteana, Logodnica ţarului)* şi de inspiraţie antică *(Servilia).*

P. 202 *

*K. K. Slucevski* (1837—1904), poet şi prozator, unul din exponenţii generaţiei tinere a poeţilor artei pure, important prin opera sa poetică şi mai puţin prin cea de proză, din care se pot menţiona romanul *De la un sărut la altul* şi volumul de nuvele *Treizeci şi trei de povestiri.*

P. 202 **

*Apollon Grigoriev* (1822—1864), poet, critic şi estetician, fondator al „criticii organice", precursor nemijlocit al simbolismului rus. Dintre lucrările critice mai importante citām : *Despre sinceritate şi adevăr în artă, Privire critică asupra fundamentării, însemnătăţii şi a procedeelor criticii contemporane, Cîteva cuvinte despre legile şi termenii criticii organice etc.* Din opera poetică o valoare deosebită o au mai ales poeziile lirice.

P. 203 *

Ceastuşcă (частушка) — o formă mai recentă şi mai aparte a cîntecului liric (n-are nimic comun cu strigătura, cum se crede uneori dintr-un exces comparativist), de regulă formată dintr-un catren structurat pe o ironie disimulată care explodează în poanta ultimului vers (uneori a ultimelor două) şi care-i transmite, retroactiv, un fals caracter liric.

P. 205 *

*N. P. Osipov* (1751—1799), s-a manifestat mai ales ca traducător. Lucrarea la care se referă Tomaşevski este de fapt o traducere liberă a poemului *Aventurile virtuosului erou Eneu* de A. Blumauer.

P. 205 **

*M. M. Heraskov* (1733—1807), unul din cei mai de seamă poeţi din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (ode, elegii, fabule, sonete, poemul *Rossiada)*, dramaturg *(Călugăriţa din Veneţia, Moscova eliberată* etc.). Opera lui se află la graniţa dintre clasicism şi sentimentalism.

P. 205 ***

*K. N. Batiuşkov* (1787—1855), poet preromantic, autor mai ales al unor elegii de valoare.

P. 206 *

*V. I. Maikov* (1728—1778), poet (poemul *Eliseu*, ode, epigrame etc.) şi dramaturg clasic *(Agripa, Pigmalion sau forţa iubirii, Sărbătoare sătească* etc.).

P. 206 **

*A. V. Voieikov* (1770—1839), poet şi ziarist, opera cea mai valoroasă a lui Voieikov o reprezintă volumul satiric *Casa de nebuni.*

P. 206 ***

*I. B. Kniajnin* (1740—1791), dramaturg clasic, autor al tragediilor *Didona, Vladimir şi Iaropolk, Vadim Novgorodeanul* etc., al comediilor *Lăudărosul, Zgîrcitul, Nenorocire din cauza caleştii* etc.

P. 206 ****

*V. A. Ozerov* (1769—1816), dramaturg, de formaţie iniţială clasică, însă de substanţă sentimentalistă. Tragediile lui Ozerov *(Oedip în Atena, Dimitri Donskoi, Polixena* etc.) au făcut epocă în dramaturgia rusă.

P. 208 *

*P. M. Karabanov* (1765—1829), poet din epoca de decădere a clasicismului. Poezia lui s-a bucurat de o oarecare notorietate.

P. 208 **

*P. A. Katenin* (1792—1853), poet, dramaturg şi traducător, cunoscut mai ales ca dramaturg, de formaţie clasică, la care, însă, ca şi la alţi dramaturgi de la începutul secolului al

XIX-lea, rigoarea clasică îşi revendică substanţa din patosul romantic. Opera cea mai importantă este tragedia *Andromaca.*

P. 208 ***

*N. M. Iazîkov* (1803—1846), poet romantic, de o excepţională popularitate ; s-a manifestat cu precădere în poezia epistolară, cîntece şi elegii.

P. 209 *

*N. V. Kukolnik* (1809—1868), poet, prozator *(Alf şi Aldona, Kapustin, Procurorul* etc.) şi dramaturg romantic *(Torquato Tasso, Mîna Atotputernicului a salvat patria, Mihailo Vasilievici Skopin-Şuiski* etc.).

P. 209 **

Este vorba, de fapt, de traducerea piesei lui Grillparzer *Lîna de aur.*

P. 209 ***

*S. P. Şevîriov* (1806—1864), poet şi estetician *(Istoria poeziei, Teoria poeziei în evoluţia ei istorică la popoarele vechi şi noi, Istoria literaturii ruse, cu precădere a celei vechi* etc.), profesor al Universităţii din Moscova.

P. 211 *

*V. P. Burenin* (1841—1926), critic, ziarist şi poet.

P. 212 *

*N.-J.-L. Gilbert* (1750—1780), poet francez, adversar al iluminiştilor, şi-a creat singur legenda poetului neînţeles, tema aceasta, însă, a tratat-o cu mult talent, fapt care a produs, mai tîrziu, o mare impresie asupra romanticilor francezi. Mai ales Vigny în romanul *Stello* s-a aplecat cu multă atenţie asupra destinului său de poet izolat.

P. 212 **

*H.-A. Barbier* (1805—1882), poet francez. Volumul *Iambii* este cel care i-a adus celebritatea.

P. 217 *

*I. I. Dmitriev* (1760—1837), poet şi critic sentimentalist, s-a bucurat de o mare popularitate la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul secolului al XIX-lea.

P. 220 *
*I. S. Axakov* (1823—1886), poet şi critic, unul din capii mişcării slavofile.

P. 221 *
*A. N. Pleşceev* (1825—1893), poet presimbolist de o remarcabilă substanţă. S-a manifestat şi în proză, dar cu mai puţin succes.

P. 221 **
*K. M. Fofanov* (1862—1811), poet impresionist.

P. 225 *
*N. F. Şcerbina* (1821—1869), poet (a scris în manieră antică), epigramist şi satiric.

P. 226 *
*N. A. Dobroliubov* (1836—1861), unul din cei mai cunoscuţi critici ruşi din secolul al XIX-lea, exponent al criticii sociologice. Poezia lui Dobroliubov nu prezintă, în raport cu critica, decît un interes biografic.

P. 226 **
*I. V. Jadovskaia* (1824—1883), poetă şi prozatoare, cunoscută mai ales datorită poeziei sale.

P. 227 *
*P. I. Veinberg* (1831—1908), poet, traducător, dramaturg şi critic. A tradus din Shakespeare, Lessing, Ibsen etc. Dintre lucrările sale dramatice mai importantă este *Dezlegarea nopţii.*

P. 228 *
*S. I. Nadson* (1862—1887), unul din cei mai mari poeţi presimbolişti ruşi, s-a bucurat de un mare şi meritat succes.

P. 228 **
*K. D. Balmont* (1867—1942), poet şi estetician simbolist, reprezentant al „simboliştilor bătrîni", s-a bucurat de un succes aproape incredibil, dar şi de renegări de o mare violenţă.

P. 230 *
*N. S. Gumiliov* (1886—1921), poet, creatorul şi teoreticianul akmeismului. Prin opera sa este mai aproape de varianta „adamistă" a curentului.

P. 232 *

*G. P. Kamenev* (1772—1803), poet, autorul primei balade romantice ruse, balada *Gromval*, de care aminteşte Tomaşevski.

P. 234 *

Este curioasă această încadrare a unei poete akmeiste de asemenea notorietate ca Anna Ahmatova în rîndul simboliştilor.

P. 235 *

*S. S. Bobrov* (1767/1768—1810), poet iluminist, autor al unor poeme epice şi didactice : *Noaptea antică a Universului sau Pelegrinul orb.*

P. 242 *

Futuriştii în general au acordat o importanţă excepţională rimei şi în sensul acesta este semnificativ articolul lui Maiakovski — *Cum se fac versurile.*

P. 249 *

Intr-unul din articolele sale *(Cînd va veni ziua cea adevărată ?)*, Dobroliubov consideră că una din calităţile de bază ale romanelor lui Turgheniev este cea a prezentării unor fenomene noi, încă neconstituite, cu alte cuvinte prospeţimea informaţiei.

P. 249 **

*N. A. Ceaev* (1824—1914), poet, prozator (romanul *Bogatîrii)* şi dramaturg *(Prinţul Alexandr Mihailovici Tverskoi, Falsul Dmitri,* comedia *Ai noştri ca brazii* etc.) de factură postromantică.

P. 249 ***

*N. I. Kostomarov* (1817—1885), scriitor, publicist, istoric şi critic literar. Din lucrările beletristice mai importante se pot cita *Noaptea din Pereiaslav, Patruzeci de ani* etc.

P. 251 *

*I. A. Goncearov* (1812—1891), romancier realist, autorul romanelor *O poveste obişnuită, Rîpa* şi al celebrului *Oblomov. Fregata Palada* la care se referă Tomaşevski nu este o operă

caracteristică pentru Goncearov, fiind, de fapt, rezultat al unei călătorii.

P. 253 *

Am tradus prin *moment de incidenţă conflictuală* termenul rusesc „завязка“ pentru a face posibilă traducerea, pentru a-l suplini pe cel de intrigă în sens de element al subiectului. Atunci cînd această suplinire nu mai este necesară în traducere se utilizează tot termenul de intrigă.

P. 262 *

*C. R. Maturin* (1782—1824), romancier englez, exponent al romanului gotic ; opera lui fundamentală, ca şi a întregului roman gotic, este romanul *Melmoth Rătăcitorul.*

P. 269 *

*Vampuka* a devenit un termen pentru schematismul excesiv al libretului de operă. Provine de la opera parodică *Vampuka, logodnică africană : operă model din toate punctele de vedere,* de V. G. Erenberg, după un foileton de M. N. Volkonski.

P. 271 *

Este vorba de prefaţa la ediţia din 1900, reluată în acelaşi an în volumul VIII al *Operelor.*

P. 271 **

*Vladimir Soloviov* (1853—1900), poet şi filozof, părintele simbolismului rus.

P. 272 *

*A. Radcliffe* (1764—1823), romancieră engleză, exponentă a romanului gotic. Opera ei fundamentală este romanul *Misterele castelului Udolpho.*

P. 274 *

Termenul de „insolitare“ (остранение) îi aparţine lui Viktor Şklovski.

P. 274 **

*V. G. Korolenko* (1853—1921), prozator realist. Printre operele sale mai cunoscute se numără : *Visul lui Makar, Muzicantul orb, Fără grai, Într-o societate proastă* etc.

P. 277 *

*K. Fedin* (n. 1892), prozator, autor al romanelor *Primele bucurii, O vară neobişnuită, Rugul* etc.

P. 284 *

*V. Kaverin* (n. 1902), prozator (romanul *Doi căpitani)* şi dramaturg *(Nunta dracului, O casă pe deal* etc.).

P. 289 *

Este posibil şi procesul invers, unul din numeroasele exemple în acest sens fiind utilizarea procedeelor de melodramă în aşa-zisele „musical"-uri.

P. 289 **

În acest sens, încă în *Călătorie de la Petersburg la Moscova,* Radişcev le reproşa destul de dur lui Lomonosov, Sumarokov şi Trediakovski de a fi făcut, prin lucrările lor, inutilizabil dactilul.

P. 292 *

Nu trebuie să uităm că atunci cînd şi-a scris Tomaşevski cartea nu exista decît filmul mut.

P. 294 *

Tomaşevski nu realizează o disociere între ceea ce se poate defini drept text şi pretext pentru spectacol. În subliteratura dramatică, în aşa-zisa piesă de repertoriu, sau piesă de serviciu, există într-adevăr o deplină subordonare faţă de necesităţile spectacolului, pentru că piesa în sine nu contează. În literatura dramatică propriu-zisă, piesa există în sine, ca orice altă formă a literaturii. E adevărat că în unele spectacole textul se amputează (chiar cînd este vorba de Shakespeare), dar aici este vorba, de cele mai multe ori, de acel complex de inferioritate al regiei care a generat nu o dată de-a lungul timpului tot felul de manifestări de autonomie, irealizabile pentru orice artă interpretativă.

P. 299 *

Este interesant de remarcat faptul că unii din teoreticienii romantismului (Manzoni, Berchet) au considerat că unitatea

de acţiune este singura valabilă, celelalte două nefiind decît nişte speculaţii artificiale.

P. 311 *

*M.—J. Chénier* (1764—1811), poet şi dramaturg francez, fratele poetului ghilotinat André Chénier. Marie-Joseph Chénier este cunoscut mai ales datorită operei sale dramatice şi a *Cîntecului de departe,* care s-a bucurat de un mare succes.

P. 321 *

*N. G. Poletaev* (1889—1935), poet, unul din membrii Proletcultului şi al grupării „Kuzniţa".

P. 333 *

*Osip Mandelştam* (1891—1938), poet, unul din cei mai reprezentativi exponenţi ai akmeismului.

P. 334 *

*V. P. Petrov* (1736—1799), poet, unul din exponenţii clasicismului rus, continuator al lui Lomonosov.

P. 336 *

*P. Lachambeaudie* (1806—1872), poet şi fabulist francez, celebru mai ales prin cea de a doua ipostază.

P. 336 **

*Demian Bednîi* (1883—1945), pseudonimul lui E. A. Pridvornîi, poet, autor a numeroase fabule.

P. 346 *

*H. de Régnier* (1864—1936), poet şi romancier francez, s-a situat atît în zodia simbolismului, cît şi în cea a parnasianismului. Printre lucrările mai importante — volumele de versuri *Jocurile rustice şi divine, Medaliile de argilă,* romanele *Vacanţele unui tînăr cuminte, Păcătoasa, Eu, ea şi el* etc.

P. 350 *

Această dezvăluire a procedeului (evident sub o altă formulare) a constituit unul din tradiţionalele capete de acuzare aduse de Bielinski lui Marlinski.

P. 351 *

*D. N. Ovseaniko-Kulikovski* (1853—1920), estetician şi istoric al literaturii, adept al şcolii psihologice, al cărei fondator în Rusia a fost A. A. Potebnea. Dintre lucrările mai importante : *Istoria literaturii ruse* sub îngrijirea lui D. N. Ovseaniko-Kulikovski), *Studii de psihologie a artei*, *Teoria poeziei şi a prozei* etc.

P. 353 *

*H. R. Haggard* (1856—1925), scriitor englez, autor a numeroase romane de aventuri, dintre care mai cunoscut este *Fiica lui Montezuma.*

P. 353 **

*M. N. Zagoskin* (1789—1852), romancier romantic, autor al unor romane istorice de mare succes *(Iuri Miloslavski, Roslavlev* etc.) şi dramaturg, autor al unor comedii care au făcut vîlvă, mai ales *Bogatonov, sau un provincial în capitală.*

P. 353 ***

*I. I. Lajecinikov* (1792—1869), romancier romantic, autor, ca şi Zagoskin, al unor romane de mare succes : *Ultimul Novik, Palatul de gheaţă, Păgînul* etc.

P. 354 *

*P. Scarron* (1610—1660), poet, dramaturg şi romancier francez, autor al unei opere de o mare varietate şi de o remarcabilă valoare, a contribuit la diversificarea unor genuri literare prin poezia burlescă, poemul-travesti etc. Opera lui de mare celebritate este *Romanul comic.*

P. 354 **

*Rosny cel mare,* pseudonimul lui Joseph Henry Boex (1856—1940), care împreună cu fratele său Séraphin Justin (1859—1948), — Rosny cel mic — au desfăşurat o vastă activitate de prozatori, separat sau în colaborare. Împreună au scris o serie de romane de ficţiune ştiinţifică, pe care le-au semnat cu pseudonimul Rosny, printre care şi *Vamireh* la care se referă Tomaşevski.

P. 354 ***

*E. N. Zamiatin* (1884—1937), prozator, printre lucrările mai importante cităm : *Noi, Peştera, Mamai, Focurile sfîntului Dominic* etc.

P. 354 ****

*N. G. Cernîşevski* (1828—1889), critic şi estetician *(Raporturile estetice ale artei faţă de realitate, Studii despre perioada gogoliană din literatura rusă, Omul rus la rendez-vous* etc.), romancier *(Ce-i de făcut ?)*, capul şcolii sociologice în critica rusă de la mijlocul secolului al XIX-lea.

P. 355 *

*Viktor Şklovski* (n. 1893), critic sovietic, unul din exponenţii cei mai străluciţi ai şcolii formale ruse. Cea mai cunoscută lucrare a lui Şklovski din perioada formală este *Teoria prozei.* Din lucrările publicate în ultimii ani cităm : *Pro şi contra, Povestiri despre proză,* volumul autobiografic *A fost odată* etc.

P. 356 *

*M. D. Ciulkov* (1743—1792), scriitor de o mare varietate, cel mai de seamă prozator rus de dinaintea prozei sentimentaliste. Lucrările mai importante : *Basmele slavilor, Adorabila bucătăreasă, Dicţionarul superstiţiilor ruseşti, Descrierea istorică a comerţului rus* (21 de volume) etc.

P. 356 **

*A. A. Şahovskoi* (1777—1846), poet, prozator şi mai ales dramaturg, fondator al vodevilului rus, un mare adversar al sentimentalismului. Dintre piesele mai importante : *Noul Sterne, Teatrul de casă, O lecţie pentru femeile cochete* etc.

P. 356 ***

*I. F. Bogdanovici* (1743—1803), poet clasicist, rămas celebru prin povestirea în versuri *Sufleţelul.*

P. 356 ****

*J. Thomson* (1700—1748), poet scoţian, unul din primii reprezentanţi ai sentimentalismului, autorul celebrului poem *Anotimpurile.* Ca poet al naturii a influenţat în decursul multor decenii o serie lungă de poeţi.

P. 356 *****

*J.-F. Saint-Lambert* (1716—1803), poet francez, autor al poemului descriptiv *Anotimpurile*, scris în maniera lui Thomson.

P. 356 ******

*J.-A. Roucher* (1745—1794), poet francez. Printre lucrările sale de mai mare interes se numără poemul descriptiv *Lunile*, la care se referă Tomaşevski.

P. 357 *

*Boris Pasternak* (1890—1960), poet şi prozator, iniţial a făcut parte din grupul futurist *Centrifuga*, apoi din grupul *Lef*. Mai tîrziu, datorită caracterului particular al operei sale, a fost în afara oricăror grupări şi curente literare.

## INDICE DE MATERII

# A.



# B.



# C.

# D.



# E.

## F.



## G.



## H.



## I.



## J.

# Î.



# K.



# L.



# M.



# N.

# S.

# T.



# U.



# V.

# INDICE DE AUTORI

## A.



## B.



## C.

# D.



# E.



# F.



# G.



# H.

## N.



## O.



## P.

# Q.



# R.



# S.



# Ş.



# T.

## CUPRINS

METRICA COMPARATĂ



TEMATICA

# *Din literatura sovietică şi rusă*

**AU MAI APĂRUT :**

FEODOR ABRAMOV
**Două ierni şi trei veri**
IVAN BUNIN
**Versuri**
ALEXEI CEAPÎGHIN
**Razin Stepan**
FEODOR DOSTOIEVSKI
**Opere, volumele 9—10 (Fraţii Karamazov)**
ILYA EHRENBURG
**Oameni, ani, viaţă, cartea a VI-a, 2 volume**
NIKOLAI GOGOL
**Petrecerea serilor în cătunul de lîngă Dikanka**
MAXIM GORKI
**Copilăria. La stăpîn. Universităţile mele, 3 volume**
VSEVOLOD IVANOV
**Sisif, fiul lui Eol şi alte povestiri**
ALEXANDR KUPRIN
**Iuncherii**
NIKOLAI LESKOV
**Fantoma din Castelul Inginerilor**
VIKTOR NEKRASOV
**În tranşeele Stalingradului**
N. OGNEV
**Jurnalul lui Kostea Riabţev, 2 volume**
KONSTANTIN PAUSTOVSKI
**Începutul unui veac necunoscut. Vremea marilor aşteptări. Escapadă în sud. Cartea peregrinărilor, 4 volume**
A. S. PUŞKIN
**Dama de pică şi alte povestiri**
KONSTANTIN SIMONOV
**Zile şi nopţi**
LEV TOLSTOI
**Război şi pace, 4 volume**
IVAN TURGHENIEV
**Povestirile unui vînător**
SERGHEI ZALÎGHIN
**Dreptul de a judeca**

Lector : INNA CRISTEA
Tehnoredactor : VICTOR MAŞEK

---

*Coli de tipar : 25. Tiraj : 4 560*

---

Lucrarea executată sub comanda nr. 3161 la Oficiul Economic Central „Carpați", Întreprinderea poligrafică „Bucureștii-Noi", str. Hrisovului nr. 18 A, sectorul 8, București

În colecția
„STUDII" :
Au apărut :

| | |
|---|---|
| **Nicolae Balotă** | Lupta cu absurdul |
| **Vera Călin** | Romantismul |
| **Eugen Cizek** | Evoluția romanului antic |
| **Mikel Dufrenne** | Poeticul |
| **Pierre Francastel** | Figura și locul |
| **Northrop Frye** | Anatomia criticii |
| * * * | Literatura Bizanțului |
| **Marcel Petrișor** | Curente estetice contemporane |
| **Herbert Read** | Originile formei în artă |
| **Carlo Salinari** | Miturile și conștiința decadentismului italian |
| **Leonida Teodorescu** | Dramaturgia lui Cehov |
| **René Wellek** | Conceptele criticii |

Vor apărea :

| | |
|---|---|
| **Carlos Bousoño** | Teoria expresiei poetice |
| **Savin Bratu** | De la Sainte-Beuve la Noua critică |
| **Alonso Dámaso** | Poezia spaniolă |
| **Paul Hazard** | Criza conștiinței europene |
| **Traian Herseni** | Sociologia literaturii |
| **V. I. Propp** | Rădăcinile istorice ale basmului fantastic |
| **Jean-Pierre Richard** | Poezie și profunzime |
| **I. A. Richards** | Principii de critică literară |
| **Tzvetan Todorov** | Introducere în literatura fantastică |
| **L. S. Vîgotski** | Psihologia artei |

Într-o expresie artistică, diversele poziţii se află într-o corelaţie semantică şi realizează, în consecinţă, o anume construcţie unificată prin comunitatea ideii sau a temei. Tema este unitatea sensurilor diverselor elemente ale operei. Se poate vorbi despre tema unei lucrări, ca şi despre tema părţilor ei componente. Tema este proprie oricărei lucrări scrise într-o limbă inteligibilă. Numai o operă transraţională este lipsită de temă, dar acesta este şi motivul pentru care o lucrare de acest tip nu reprezintă decît o preocupare experimentală, de laborator...

B. TOMAŞEVSKI

**Boris Viktorovici Tomaşevski** (1890–1957), remarcabil reprezentant al ştiinţei literare sovietice, şi-a făcut debutul în domeniul cercetării literare în 1918, la Petrograd, cu studii consacrate tehnicii versificaţiei la Puşkin. În continuare, problemele de poetică au constituit o preocupare constantă a savantului, concretizîndu-se într-o serie de lucrări de prestigiu universal, precum : *Versificaţia rusă* (1923), *Teoria literaturii* (ed. I – 1925, ed. a 6-a – 1931), cîteva volume despre Puşkin, volumul de prelegeri *Stilistică şi versificaţie,* apărut postum (1959) ; s-a ocupat, de asemenea, de pregătirea unor ediţii critice a clasicilor ruşi şi a scris un studiu de textologie, *Scriitorul şi cartea* (ed. a 2-a – 1959).

Lei 16